

SZTE Egyetemi Könyvtár

Egyetemi Gyűjtemény

2

HELYBEN
OLVASHATÓ

MOZART-LISZT- BARTÓK

Tanulmánykötet

Szeged, 2007

SZTE Egyetemi Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
2

HELYBEN
OLYASHATÓ

X 38320

MOZART-LISZT- BARTÓK

Tanulmánykötet

Szeged, 2007

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000558771



Szerkesztette:

Dr. Dombi Józsefné főiskolai tanár
Dr. Maczelka Noémi
zongoraművész, tanszékvezető főiskolai tanár

Lektorálta:

Laczi Júlia művésztanár
Bereczkiné Gyovai Ágnes főiskolai tanársegéd

ISBN 978-963-7356-59-9

Kiadja: SZTE JGYTFK Ének–zene Tanszék

Nyomdai kivitelezés:

SZTE ÁOK Nyomda
Vezető: Nagy János

A kiadást a Szeged Város Polgármesteri Hivatal
Kulturális Kerete támogatta

Szeged, 2007

X 38320

Tisztelt Olvasó!

Nagy örömmel írok néhány soros ajánlást tanszékünk hetedik tanulmánykötete elé. Köszönet illeti Dr. Dombi Józsefné dr. Kemény Erzsébet kollégánkat, hogy ez alkalommal is összegyűjtötte, megszerkesztette az előadásokat, tanulmányokat; és sikeres pályázata segítségével megteremtette a kiadáshoz szükséges pénzügyi feltételeket. Hogy nem hiábavaló egy-egy kötet összeállítása, azt az a számunkra örömteli tény is bizonyítja, hogy a szakirodalom immár hivatkozik egy kötetünkre. (Christoph Wolff: Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző. Park Kiadó, Budapest 2004. – A 625.oldalon „A magyar Bach-irodalom” c. bibliográfiai fejezetben utal „A barokk kor interdiszciplináris megközelítése” c. tanszéki kiadványunkra [Szeged, 2001.].)

Itt köszönöm meg a Szeged Város Polgármesteri Hivatal Kulturális Kerekete támogatását, mellyel a nyomtatás költségeihez hozzájárult. Kívánom, hogy minden kedves olvasónk örömmel és haszonnal forgassa legújabb kötetünket.

Szeged, 2007. január 1.

Maczelka Noémi DLA
tanszékvezető

Dear Reader,

It is my great pleasure to say thank to my colleague, Dr. Erzsébet Dombi-Kemény, who edited our 7th booklet already. I think it is very important in the life of our department that not only we but also our known and unknown colleagues in our country (and maybe outside of Hungary) use and accept our publications. We can find its evidence in the book of Christoph Wolff (Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző. Park Kiadó, Budapest 2004. – On page 625 it alludes to our issue „A barokk kor interdiszciplináris megközelítése” Szeged, 2001.)

I hope you will enjoy this book, and can use it in your work or study.

Szeged, on 1st January 2007.

Noémi Maczelka DLA
Pianist, head of the Music Department
University of Szeged
Faculty of the Teachers Training College
“Juhász Gyula”

MOZART-SZERENÁDOK, A GRAN PARTITA (K. 361)

Ha áttekintjük a Mozart-irodalmat, feltűnik, hogy a szerenádokról és divertimentókról igen kevés anyagot találunk. A tanulmánykötetek többsége legfeljebb rövid fejezetben tárgyalja az említett műfajokat vagy csak a felsorolás, utalás szintjén említi azokat.

Alapvető fontosságú Günter Haußwald német zenetörténész Mozart szerenádjairól írt, 1951-ben megjelent könyve¹, valamint Carl Bär tanulmányai². Olyan átfogó, elemző munkákat azonban, amilyeneket például a vonósnegyesekről, szimfóniákról vagy a versenyművekről olvashatunk; hiába keresünk. Ennek egyik okát abban kell látnunk, hogy a szerenádok és divertimentók műfajcsoportja szerzeágazó, változatos képet mutat, nem definiálható olyan egyértelműen mint a vonósnegyes vagy a szimfónia.

Az első nehézséget az jelenti, hogy elmosódik a műfaji határ a szerenádok és divertimentók között: A szerenád bizonyos zenélési alkalomhoz kötött: esti, szabadtéri muzsikát jelent. Jellegzetes tételtípusa az induló, amely nyitó tételként vagy keretként járul a műhöz. Ha megnézzük a Mozart-szerenádokat, találunk több induló nélkülít, ugyanakkor számos divertimentóhoz írt Mozart indulót vagy indulószerű tételt. Így például az utolsó salzburgi divertimentót (K. 334) szerenád jellegű szélső tételek jellemzik.

Ha áttekintjük a szerenádok és divertimentók tételszámát, nagyon változatos képet látunk: találunk háromtételes divertimentókat, mint például az első vonósnegyesek (K. 136, 137, 138), és találunk háromtételes szerenádokat is (Serenata notturna K. 239). Az 1776-ban született négytételes fúvósdivertimentók után azonban a hattételes divertimento-szerkezet a leggyakoribb. Mindkét műfajra jellemző a két menüett-tétel – többnyire két trióval – és a variációs tételek – minden esetben hat-hat variációval.

A szerenádok többsége hat-nyolc tételes és tételtípusai szerint változatosabb arculatú, mint a divertimentók: A szerenádokban gyakori egy-egy hangszer szolisztikus kiemelése, ez a hangszer legtöbbször a hegedű. Számos szerenád tartalmaz hegedűverseny-tételeket vagy teljes, háromtételes hegedűversenyt, például a K. 203, 204 szerenádok vagy a Haffner-szerenád (K. 250). A „sinfonia concertante” hangvételt fedezhetjük fel a K. 204 D-dúr szerenád második Andante tételében vagy a K. 320 „Postakürt” szerenádban.

Úgy tűnik, hogy a szerenádok megelőlegezik mindazt a formai és hangzásbeli gazdagságot, amivel a későbbi szimfóniákban, versenyművekben

vagy vonósnégyesekben találkozunk: Az 1771-ben született K. 113-ban ír először klarinét-szólámot Mozart, a basszetskürt először a K 361-ben szólal meg és az első jelentős c-moll mű is egy szerenád (K. 388).

A szerenádok és divertimentók előadó együttese minden esetben függ az előadás helyétől és az alkalomtól, de a divertimentókat kisebb, kamara-jellegű együttes jellemzi, azaz egy szólámot egy hangszer játszik. Ezzel szemben a szerenádok többségét zenekar szólaltatja meg: az 1779-ben komponált D-dúr szerenád (K. 320) zenekari összetétele például teljesen megegyezik az ugyanebben az évben írt G-dúr szimfónia (K. 318) együttesével.

A vonós-divertimentók és vonós-szerenádok az 1769-70-es évektől végigkísérik Mozart egész életútját 1788-ig, az Esz-dúr vonóstrióig (K. 563), amely divertimento címet hat tételes – két menüettet és egy variációsorozatot tartalmazó – formájának köszönheti. Ritka azonban a kizárólag vonósokra komponált mű. A salzburgi évek legjellegzetesebb divertimento-együttese a két kürttel kiegészített vonósnégyes. Ez hallható a Lodron grófnőnek írt két (K. 247 és 287) divertimentóban vagy a K. 334-ben.

A salzburgi szerenádok a Michael Haydn által képviselt osztrák szerenád-hagyományokat követik, többségüket két oboából, két kürtből és vonósegyüttesből álló zenekar adja elő, tehát ugyanaz a zenekar, amivel a versenyművekben találkozunk. Az előadó-együttes szempontjából külön csoportot alkotnak a barokk concerto-stílust idéző, több zenekarra írt szerenádok, mint például a Serenata notturna (K. 239) vagy a négy hangszercsoportra komponált Notturmo (K. 286).

A fúvós-divertimentók nem mutatnak olyan időbeni folyamatosságot, mint a vonós-alkotások, születésük egy-egy évszámhoz köthető. Ilyen kiemelkedő év 1776, amikor öt divertimentót ír Mozart két oboára, két fagott-ra és két kürtre. Az öt sextett mindegyike négy tételes és tételrendjük is hasonló. (Különleges, egyedi alkotásnak számít az 1773-ban keletkezett hat tételes C-dúr divertimento – K. 188 – két fuvalára, öt trombitára és négy üstdobra.)

Az 1781-84 között komponált fúvószene külön kategóriát jelent a mozarti életműben: ez tulajdonképpen nem kamarazene, hanem szabadtéri előadásra írt muzsika. Ebben az időszakban születik három jelentős fúvós-szerenád: az Esz-dúr (K. 375), a c-moll (K. 388) és a B-dúr (K. 361). A K. 375 és a K. 388 előadó-együttese nyolc hangszerből áll: két oboa, két klarinét, két fagott és két kürt, a korszak jellegzetes fúvós-együttese, a „Harmonie”.

Gran partita

Bár az Esz-dúr és c-moll szerenádok időben és hangszerelésben közel állnak a B-dúr szerenádhoz, mégsem tekinthetők közvetlen előzményének, hiszen a B-dúr szerenád, a Gran partita egyedülálló mű! Különlegességét páratlan hangszer-összeállítása adja: a közel hatvan perces művet tizenhárom hangszer adja elő: két oboa, két klarinét, két basszetskürt, négy kürt, két fagott és egy nagybőgő.

A mű keletkezésének idejéről és körülményeiről keveset tudunk³. A kutatások bebizonyították, hogy a „München 1780” mellérendelés – amint az első Köchel-jegyzékben olvasható – nem helytálló. Alfred Einstein megjegyzése a KV³-ban ugyancsak téves: „1781 első félévében komponálta Mozart Münchenben és Bécsben”. Már önmagában is kétséges az a vélemény, miszerint 1782. augusztus 4-én, Mozart házasságkötése alkalmából adtak elő a szerenádot. Az a feltevést, hogy a hét tételes darab eredetileg két műből, egy négy és egy háromtételes összevonásából született, a Library of Congress Washington anyagában található kézirat alapján megdőlt.

A szerenád keletkezésének valószínű időpontja 1783. vége, illetve 1784. eleje. A legkorábbi egyértelmű dokumentum a B-dúr szerenádról egy 1784. március 23-i keltezésű bécsi újsághír „Stadler úr” aznap esti hangversenyéről, amelyen többek között elhangzik egy „egészen különleges, nagyszabású fúvósdarab”, amelynek zeneszerzője Mozart. És, hogy ez a „nagyszabású fúvósdarab” valóban a szóban forgó mű, arról a másnapi újság beszámolója tanúskodik. Johann Friedrich Schink tudósítása dicséri az előadás színvonalát és pontosan felsorolja a „fúvós darab” hangszer-összeállítását.

A „Gran partita” cím Mozart halála után került a kézirat első oldalára, tehát nem Mozarttól származik.

A B-dúr szerenád lassú bevezetéssel induló első tétele, valamint a zárótétel a szerenádok jellegzetes induló-hangvételésben szólal meg. Ebben a műben alkalmaz Mozart először basszetskürtöt, és ez az új hangszer megjelenésének első pillanatától az oboával és a klarinétal azonos rangú dallamhangszer. Különösen fontos szerepet kap az első menüett első triójában, ahol a két klarinét és két basszetskürt vonósnégyesek hangzását idéző kvartettjét halljuk.

A hangszer-együttes négy kürtje első pillanatban meglepőnek tűnhet. Kiderül azonban, hogy a kürt jelen esetben nem dallamhangszer. Azt mondhatnánk, hogy a kürtök hangzásába van beleágyazva a többi hangszer, a kürt adja a hangzás különleges plaszticitását.

A fagott az első menüett második triójában és az ötödik (Romance) tételben dallamvivő, szólisztikus szerepet kap, mégsem ez a fő funkciója, hanem a harmóniai megalapozás, a basszus-hangzás biztosítása. Felmerül a kérdés: mi a szerepe akkor a nagybőgőnek? Nem elegendő a két fagott? A fagott sajátossága, hogy nem minden oktávban egyformán intenzív, vannak hangszínbén és hangerősségbén halványabb fekvései. Nem véletlen, hogy Mozart már az 1773-ban komponált D-dúr divertimentóban (K 205) két hangszerre: fagottra és csellóra bízta a basszust, ahol a két hangszer szólama teljesen megegyezik. (A basszus-hangzás kérdésével több helyen is találkozunk a korszak zeneszerzésében. Haydn például ezt írja: „Szívesebben alkalmazok 3 basszus-hangszert – cselló, fagott és nagybőgő – mint 6 bőgőt és 3 csellót...”⁴.)

Mozart szereti a nagybőgőt, szívesebben alkalmazza basszus-hangszerként, mint a csellót (például a két Lodron-divertimentóban). Itt a B-dúr szerenádban az egyik fagott szólama mindvégig szinte teljesen megegyezik a nagybőgővel, tehát a fagott szólama egy oktávval mélyebben is megszólal. Ez a hangszerelés egészen különleges hangzást eredményez, ahol a nagybőgő adja a szólam mélységét, de a hangszín a fagott fűvös-hangszíne marad.

A Gran partita különleges hangszerösszeállítása és hangzásvilága hosszú ideig egyedülálló marad, nem talál követőkre. Míg nem közel száz év múlva, 1881-ben a fiatal Richard Strauss megírja Op. 7. Esz-dúr Szerenáját 13 fűvös hangszerre, s ez a mű egymértelműen fejhajtás Mozart zenéje előtt.

Jegyzetek

1. Haußwald, G.: Mozarts Serenaden (Leipzig 1951)
2. Bär, C.: Die "Musique vom Robinig", Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum (1960)
 - Die Lodronischen Nachtmusiken, Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum (1961)
 - Zum "Nannerl-Septett" KV 251, Acta Mozartiana (1962)
 - Die Andretterin-Musik: Betrachtungen zu KV 205, Acta Mozartiana (1963)
3. Wolfgang Amadeus Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band 17, (S.17/237) Bärenreiter-Verlag Kassel (1991)
4. Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, szerk. Bartha Dénes. (Budapest, Corvina, 1965, 60. old)

Sándor János

FÉSÜLETLEN GONDOLATOK MOZART KÉT OPERÁJA ÜRÜGYÉN

„... hallgatom
Mozartot, s tűnődöm a tavaszon
vagy akárcsak a múlt nyáron (pedig
az is vén volt már, ötvenötödik);
és felsóhajtok: gyógyíts meg Zene,
te Mindenségé, édes üteme
a fájdalomnak, Varázsfuvola,
varázsjáték, te, tündér mámore
hitnek, reménynek: árnycsík a falon
a nagy fényben, s a szívben nyugalom
s üvegparázként égő sugarak
az élő lomb tengerzöldje alatt,
s bölcsesség...”

– írja Szabó Lőrinc Mozart hallgatása közben című versében. De megte-remthető-e ez a katarzis-szülte harmónia Mozart nézése és nem „csupán” hallgatása közben is? Hogyan alakítható képpé a zene, hogyan alkalmazható a színház egynél több érzékszervre ható műfajára egy elsődlegesen akusztikai élmény?

Bár minden opera színre állításánál szembekerülünk e kérdésekkel, megválaszolásuk Mozart esetében különös jelentőséggel bír, hiszen operái lélektanilag és meseszövéiben egyaránt „cselekvő” operák, tehát szinte követelik térbeli elhelyezésüket.

De miért van szükség színpadi megvalósításukra, amikor egy hibátlan lemezfelvételt kitűnő körülmények között, otthon is meghallgathatunk? Azért, mert csak a színház képes létrehozni a „hic et nunc” többletét, az „itt és most” varázsát, a nagy illúziót, hogy a muzsika forrása az énekes által megtestesített jellem!

Éppen ezért az operazene színpadi játékká plántálásának alapfeltétele az éneklés milyenségében rejlik. Elengedhetetlen követelmény, hogy az énekes száján ne „kottafejek” jöjjenek ki, hanem a zeneszerző megkomponálta jellem érthető, átélhető zenei gondolatai. Ehhez pedig a zene és szövegmondás tökéletes összeolvadására van szükség! Ezért fontos, hogy az éneket ne a muzsika indukálja, hanem a gondolat! A muzsika majd hozzáadja az ér-



zelmi lökést, ami az énekesben gondolattá lényegülve létrehozza azt az elengedhetetlenül szükséges „kegyelmi állapotot”, amiből ének fakadhat. Mert csak ebben a különleges állapotban válik művészivé az éneklés s operai jellemmé az éneklő ember, aki így a zenei gondolat és érzelem egysége által lélektanilag cselekvőképessé válik.

A lelki cselekvőképesség megteremtése az alapja minden Mozart-rendezésnek. Mert csak cselekvőképes jellemek kölcsönhatása hozhatja létre a színpadi szituációkat, melyek végül történetté állnak össze. A jellem, szituáció és történet sajtóságos hármassága teremti meg az áhított, katarzis-szülte harmóniát.

Hogy miért kap Mozartnál különös jelentőséget a hihető jellem, azt egy opera buffa, a *Così fan tutte* és egy singspiel, a *Varázsfuvola* problematikáján keresztül mutatom be. Mindkettő Mozart utolsó színpadi művei közé tartozik, ezért sűrítve találhatók meg bennük operáinak legjellegzetesebb vonásai. A legfontosabb közülük, hogy Mozart jellemeket és nem érzelme- ket komponált. Jellemeket, amik olyan embereket ábrázolnak, akiknek ér- zelmeik is vannak. Hogy mennyire az emberek közti viszony érdekli – kivált élete vége felé, – azt jól mutatja, hogy míg a *Figaróban* tökéletes az áriák és együttesek aránya /14-14/; a *Don Giovanni*ban szintén /16:16/, addig ez a *Così fan tutte*ban 12-18-ra változik az együttesek javára. Tehát látjuk, hogy a zeneszerzőt mind jobban érdekli az emberek egymásra gyakorolt kölcsön- hatása.

Miről is szól a *Così fan tutte*? Állítólag Bécsben történt, hogy két ifjú fo- gadásból próbára tette szerelmét úgy, hogy álruhában a másik párjának csap- ta a szelet. Azonban a siker küszöbén felfedték magukat megszegyenült kedveseik előtt, kiknek csapodárságuk ellenére megbocsátottak. Hihető a történet? Aligha! Mozart zenéje mégis képes beragyogni látszat és valóság áthatolhatatlan szövevényét és rendet tud teremteni valódi és képzelt érzel- mek kiismerhetetlen kuszaságában. Igaz, ironikus, keserű, önleplező ren- det!

A színre állítás első buktatóját maga a szerző állította az opera buffa, az- az vígopera megjelöléssel, ami egyszerűen átejtés. Miként a zenemű egészé- ben, úgy a műfaji megjelölésben is fel kell fedezni a látszat elfedte valósá- got. Észre kell venni a kacagtatás máza alá rejtett keserűséget, amiről Mo- zart szólni akart. Végül pedig fel kell ismerni történetben és zenében a fel- színes kapcsolatok és képzelt érzések mélyén megbúvó igazi emberi össze- tartozás valódi érzelmeit. Mert erről árulkodik a zene.

Csakhogy ez a felismerés Mozart cselekvő zenei jellemeit végzetes csapdahelyzetben éri, ami felé kölcsönösen sodorják egymást. Gondoljunk

csak Fiordiligi és Dorabella kettősére. A két leány egymást bátorítva, majd túlcitálva olyan kalandba keveredik, mely mindkettőjükben valós érzelme-
ket ébreszt ugyan, de a másik párja iránt. Ugyanígyen változás játszódik le
Ferrandóban és Guglielmóban is a cinikus Don Alfonso szeme előtt. Az
állandó mozgásban, változásban lévő, cselekvő jellemek egymásra hatása
egyértelműen tetten érhető az első rész fináléjában, az úgynevezett öngyil-
kossági jelenetben.

Már a partitúra vizuális képe is sugallja a zenében megjelenő, finom el-
csúsztatott szimmetriát, amit a színpadi megvalósítás szintén megkövetel. A
szín egyik felén történtek késleltetett megisméltése a másik oldalon olyan,
mint a hegytetőről lezúduló lavina, mindent ellenállhatatlanul magával so-
dor. Ez az együttes az opera zenei és cselekményi fordulópontja. Jól megfi-
gyelhető a jelenetben, hogy mialatt Don Alfonso, Despina és a két áruhás
lovag zenei ábrázolásában a komikus hatás mindent elfed, addig Fiordiligi
és Dorabella érzéseiről már árulkodnak a zenében megjelenő, végzetes, igaz
vonzalmat festő, első jelek, melyek azután majd a második rész „Il core vi
dono” kezdetű kettősében, illetve Fiordiligi rondójában teljesednek ki.
Guglielmo és Ferrando egy-egy áriában szembesül önmagával, s mindkettő-
jük ráébred arra, hogy eredeti párja iránt mély vonzalom él lelkében. Csak
hogy ők már új udvarlókba – azaz tudtukon kívül a másik szerelmesébe –
vélik megtalálni igazi párjukat. Ebből a veremből nincs kiút. Hiába a bánat
és a megbocsátás. Az ő egymáshoz való viszonyuk sohasem lesz már olyan,
mint régen. A tüske örökre bennmarad, a seb sose gyógyul be. Az érzelme-
kel nem szabad játszani – vonja le a keserű tanulságot a mozarti-finálé.

Szinte megoldhatatlan feladat elé állítja a színre vivőt a játék és valóság,
vélt és igaz szenvedély kaotikus kavalkádja. Ha az egyszerűbb utat választja
és elfogadja, hogy a mű vígopera, s a történet csupán félreértések sorozatá-
ból áll össze, akkor elsikkasztja a mozarti zene mélységeit. Ha az igényes,
nehezebb utat járja, akkor pedig azt kockáztatja, hogy eltéved az abszurditá-
sig fokozott jelenetek beláthatatlan érzelmi labirintusában. Márpedig ez
utóbbi a helyes választás. Az útvesztőből meg majd kivezet a zene tiszta,
megbízható Ariadné-fonala. Mert e hihetetlen történet hitelessé tételét csak a
zene és a színészi játék harmonikus egysége képes szavatolni. A zene belső
feszültségét akkor lehet a legtokéletebben feltárni, ha a helyzetek abszur-
ditását végsőkéig, – akár a képtelenségig is! – fokozzuk, miközben az énekes
a legteljesebb realizmussal játsza a zene által jellemzett szerepét. A zene
önmagában is elvontan jelenít meg érzéseket, gondolatokat. A zenei emel-
kedettség meg a képtelen színpadi helyzet kettős szorításában vergődő, a
realitás talaján csetlő-botló énekes átélt alakítása előcsalja az opera fanyar

humorát. Mert hihető játék híján egyszerűen csak zene szól; megélt zene nélkül pedig csupán olcsó kutyakomédia folyik a színpadon!

A Varázsfuvola – singspiel, azaz énekesjáték lévén szintén a hibátlan énekekszínészi megjelenítés függvénye. Azonban a történet összetettsége miatt még a Cosi fan tuttenél is bonyolultabb követelmény rendszer nehezíti az opera színre állítását. Az általános vélemény szerint Mozart a singspielt – ezt az emberábrázolásra különösen alkalmas műfajt, – a humánus-szabadkőműves eszme szolgálatába állította. Nyomai valóban megtalálhatók az operában. Csakhogy azok a kérdések, amiket Schikaneder darábjá felvet, már jóval a szabadkőművességet megelőzően az emberiség legnagyobb talányai voltak. Mert még senki emberfia nem fejtette meg élet és halál titkát, nem élte át az újjászületés, a feltámadás misztériumát, és egy se maradt közülünk mentes a bűn és erény bennünk dúló harcától. Bűnbeesésről és megtisztulásról szól a zene alapjául szolgáló darab. Mozart nem szabadkőműves, hanem etikai operát alkotott! Tamino és Papageno vándorlása a megtisztuláshoz vezető út keresése.

Az operában megjelenített élettereket és etikai síkokat Mozart különböző stílusokkal – opera seria, opera buffa és singspiel – ábrázolja. Kézenfekvő, hogy az énekesek játékstílusában szintén ennek a hármasságnak kell érvényesülnie. A Papageno képviselte érzéki világot, ahonnan Tamino az ismeretlen felé indul, leginkább a naturális játékstílus fejezi ki. Tamino világát a realizmus jellemzi, míg az út végén, a bölcsesség kapujában várakozó Sarastro letisztult szellemi világának a stílizálás felel meg a legjobban. Ugyanakkor e stílusoknak az előadásban szerves egésszé kell ízesülniük. Nem szabad elfelejtkezni arról sem, hogy Mozart milyen ravaszul árnyalt zenét írt. Példa rá az Éj királynője zenei jellemzése. Miközben a sötétséget, a gyűlöletet – ha akarom a bűnt – képviseli, áriájában megjelenik a „mater dolorosa” vonása is. Tehát, amikor meghatározott játékstílusokról beszélünk, azokat sohasem steril formájukban kell értenünk. Az előadásban, épp úgy, mint Mozart zenéjében, a tragikum mellett éles ellenpontként ott kell lennie a földhözragadt humornak is.

Végezetül ejtsünk néhány szót az opera helyszíneiről. A színre állítás sarkalatos kérdése: milyen színpadképben, vagy képekben játszuk a Varázsfuvolát? De kell-e a szó klasszikus értelmébe vet díszlet Tamino „zarándoklatához”? Mi is ez a „kanosszajárás”? Tamino útja a fényből, a végtelen Bölcsességből kitalított s az anyagi világba süllyedt ember útja, aki a halál sötétségén át újjászületése és megtisztulása által az örök fénybe feloldódva fejezi be önmagába visszatérő körútját. Valójában misztikus, belső vándorlásról árulkodik a zene. Hisz nem az ember megy a kétségek elé, a kétségek

találják meg őt. Úgy vélem, ehhez a belső „zarándoklathoz” nem illenek hagyományos díszletek. Mert a befelé forduló ember meditatív magánya kell ahhoz, hogy a büntelen bölcsesség állapotába kerülve, méltó társat találjon magának, hisz „rossz az embernek egyedül lennie.” Ez a misztikus – belső vándorlást követő – megtisztulás a Varázsfuvola lényege. S azt a letisztulást, amit Mozart zenéjében oly megrendítően jelenít meg, így önti szavakba József Attila:

„Az meglelt ember, akinek
szívébe nincs se anyja, apja,
ki tudja, hogy az életet
halálra ráadásul kapja
s mint talált tárgyat visszaadja
bármikor – ezért őrzi meg,
ki nem isten és nem papja
se magának sem senkinek.”

AMADEUS – DER INTERNATIONALE WETTBEWERB FÜR JUNGE PIANISTEN BIS 11 JAHRE

Ein ständiges Teil des Brünner Kulturlebens bildet über zehn Jahre Klavierwettbewerb Amadeus. In diesem Jahr wurde schon das 13. Jahrgang dieses Mozart-Wettbewerbs realisiert.

Am Anfang einer Idee, diesen Wettbewerb zu verwirklichen, war eine Erinnerung an bemerkenswertes musikalische Ereignis am Ende des Jahres 1767. Im Brünner Theater Reduta (damals Taverna genannt) gaben 11-jähriger Wolfgang Amadeus Mozart mit seiner älteren Schwester Nannerl ein Konzert. 225 Jahre später nach dem Auftritt der Wunderkinder kam zum erstenmal ein Wettbewerb der jungen Pianisten zustande. Diese Kinder sollten nicht mehr als 11 Jahre alt sein. Es geschah symbolisch im dasselben Gebäude, wo die Kinder Mozart konzertierten.

Nach dem Brünner Musikwissenschaftler Jiří Sehnal¹ gibt's nur zwei Belege² vom Konzert der Mozart-Kinder. Er sagt, dass Brünner Wissenschaftler Bohumír Štědroň eine Nachricht über den Eintritt der Geschwister fand. Abraham Fischer, ein städtischer Turmwächter, schrieb dem Brünner Magistrat in einem Antrag, dass er mit seinen Musikern das Spiel von Mozart-Kindern begleiteten. Wolfgang und Nannerl spielten wohl Cembalo und sie wurden ungefähr vom Kammer-Ensemble dieser städtischen Musiker begleitet. Das zweite Zeugnis von diesem Konzert stammt nach Sehnal aus dem Tagebuch einer Augustiner-Priors aus Sternberg, der wahrscheinlich mit Mozarts kam und das Konzert hörte.

In Brünn geriet die Mozart Familie zufällig. In Wien eine Windpocken-Epidemie ausbrach und Leopold Mozart wollte seine Kinder vor dieser lebensgefährlichen Krankheit bewahren. Er plante mit ihnen nach Olmütz zu fahren; während dieser Reise blieben zwei Tage in Brno. Sie waren hier im Oktober 1767 und besuchten ausserdem den Bruder des Salzburger Erzbischofs, bei dem Leopold Mozart bedienstet wurde. Im Palast des

¹ J. Sehnal: Wolfgang Amadeus Mozart in Brünn. In: Mozartwege. Brno: Nationales Theater in Brünn, 2006, S. 5-6; derselbe: Die Musik im Mähren im 17. und 18. Jahrhundert. In: Geschichte der Musik im Mähren. Brünn: Museums- und heimatskundliche Gesellschaft, 2001, S. 114-115.

² Vom Mozarts Aufenthalt gibt's kurze Erwähnung in einer Mozarts Biographie vom Zdeněk Mahler. Z. Mahler: Adieu, meine herrliche Flamme. Praha: Albatros, 1984, S. 36.

Grafen Schrattenbach wurde vereinbart, ein Konzert für örtlichen Adel nach der Mozarts Rückkehr nach Brünn zu veranstalten. In Olmütz wurden aber beide Geschwister an Windpocken krank und die ganze Familie kehrte nach Brünn zum Weihnachten 1767 zurück. Erwartetes Konzert wurde in Reduta am 30. Dezember verwirklicht. Nach Wien fuhren Mozarts um 10 Tage später ab.³

Im Dezember 1992 wurde zum erstenmal – kurz vor der Schliessung der verfallenden Reduta⁴ - der Mozart-Wettbewerb für Kinder veranstaltet. In diesem – paradox genannten – „Null“ Jahrgang traten 32 Kinder aus Brno auf. Im nächsten Jahr beteiligten sich schon in der Doppelzahl die Pianisten aus der ganzen Tschechischen Republik. Mit der Teilnehmeranzahl stieg auch Niveau der jungen Pianisten; vom drittem Jahrgang gewann dieser Wettbewerb eine weltliche Dimension. Nach Brno fahren regelmässig die Kinder aus der Slowakei, der Ukraine, aus Litauen, Russland, Polen, Deutschland, Österreich, Makedonien. Im Wettbewerb traten auch die Pianisten aus Armenien, Bulgarien, Belorussien, Lettland, Frankreich und Singapur. Die Teilnehmeranzahl oszilliert um das Hundert von Kindern.

Der Wettbewerb Amadeus wurde in 6 Kategorien geschrieben – für die Kinder von 6 bis 11 Jahre. Von Zeit zu Zeit spielen im ersten Kategorie auch 5-jährige Kinder. Das vorgeschriebene Repertoire ist nicht für die jungen Kinder einfach. Pflichtig müssen die Pianisten wenigstens eine Komposition von Wolfgang Amadeus Mozart spielen, weiteres Programm können die Stücke von den Mozarts Zeitgenossen bilden (z. B. Antonín František Bečvářovský, Ludwig van Beethoven, Jiří Antonín Benda, Jan Ladislav Dusík, František Xaver Dušek, Joseph Haydn, Johann Nepomuk Hummel, Josef Jelínek, Leopold Koželuh, Jan Křtitel Kuchař, Václav Vincenc Mašek, Leopold Mozart, Josef Mysliveček, Jan Jakub Ryba, Josef Antonín Štěpán, Václav Jan Tomášek, Jan Křtitel Vaňhal, Jan Augustin Vitásek, Antonín Vranický, Vojtěch Jírovec). Das Zeitlimit für die kleinsten Kinder ist 2-4 Minuten, für die ältesten 5-8 Minuten.

³ Jiří Sehnal ist der Ansicht, dass in den Briefen von Leopold Mozart wenige Nachrichten über dem damaligen Brünner Musikleben gibt's.

⁴ In diesem historischen Gebäude wurde der Mozart-Wettbewerb nur am Ende des Jahres 1992 realisiert. Am Anfang 1993 wurde das Gebäude geschlossen und in Jahren 2002-2005 restauriert. Im Jahre 2006 wurde in der neu erbautenen Reduta das Laureaten-Konzert des 13. Jahrgangs von Amadeus veranstaltet. In diesem Jahr (am 30. Dezember) wird in der Reduta der Absolut-gewinner diesen Jahrgangs wieder realisiert. Wahrscheinlich wird diese Mozart-Tradition wiederhergestellt.

Es entstand eine Tradition den Wettbewerb mit dem Konzert der Gewinner zu beenden. Der Wettbewerb Amadeus fand die Unterstützung bei vielen öffentlichen und kulturellen Organisationen in Brno. Es zeigt sich im materiellen und geistigen Gebiet. Zu den bedeutungsvollen Wirklichkeiten gehört z. B. die Mitarbeit mit der Brünner Philharmonie. Seit dem Jahre 1995 können die Absolut-Gewinner des Wettbewerbs ein Konzert mit Brünner Philharmonikern geben. Diese Konzerte werden ein Jahr nach dem Wettbewerb realisierten. Und einige Jahre findet Amadeus im Konzertsaal der Philharmonie statt. Die Jury hat die internationale Struktur, sie wird meistens von den Pianisten und Pädagogen aus den künstlerischen Schulen aus der Tschechischen Republik, Slowakei, Polen und Österreich gebildet. Besonders die Lehrer von zwei Musikschulen in Brünn das Organizationsteam vertreten

Während verwirklichten 13 Jahrgänge des Wettbewerbs wurde eine große Bedeutung für alle Teilnehmer bekräftigt. Besonders für die künstlerische Entwicklung der jungen Pianisten. Die meisten von ihnen setzen im künstlerischen Arbeit in den Konservatorien und Musikschulen fort. Einige von ihnen erwerben andere Wettbewerbserfolge und haben die Erfahrungen auf den ausländischen Podien mit verschiedenen symphonischen Orchestern. Unter ihnen können wir z. B. an den chinesischen Pianisten Jie Hua Zhu erinnern. Er kam nach Brünn für den Titel Absolut-Gewinner von Amadeus aus der Musikschule in Stuttgart. Weiter können wir den tschechischen Pianisten Lukáš Vondráček, der z. B. als 15-jähriger in Carnegie Hall mit der Tschechischen Philharmonie spielte, weiter den Litauer Gytis Laukaitis und andere nennen.

Mozart-Wettbewerb hat eine große Bedeutung auch für die Brünner Zuhörer. Jedes Jahr ist sichtbar eine große Interesse der breiten Öffentlichkeit (nicht nur aus dem musikalischen Milieu) um die Leistungen der Pianisten. Das Publikum besucht Wettbewerbsprogramme und besonders das Konzert der Laureaten. Bei dieser Gelegenheit ertönten manche Mozarts Klavierkonzerte.

Absolut-gewinner des Wettbewerbs Amadeus in Jahren 1995 – 2006:

r. 1995	Lukáš Vondráček	Opava, Tschechische Republik
r. 1996	Terezie Fialová	Brno, Tschechische Republik
r. 1998	Jie Hua Zhu	Stuttgart, Deutschland
r. 1999	Gytis Laukaitis	Kaunas, Litauen
r. 2000	Alena Hučková	Bratislava, Slowakei
r. 2001	Richard Reiprich	Chrast u Chrudimě, Tschechische Rep.

r. 2002	Kristýna Waldová	Český Krumlov, Tschechische Republik
r. 2003	Bára Handzušová	Havlíčkův Brod, Tschechische Republik
r. 2004	Kateřina Ondrušíková	Havířov, Tschechische Republik
r. 2005	Karolina Pancernaite	Garliava, Litauen
r. 2006	Mangirdas Janušaitis	Kaunas, Litauen

LISZT: CHRISTUS – EGY „ORATORIO LATINO” A XIX. SZÁZADBAN

„ami meglepett, az az erőteljes meghatározottság, amely által megnyilvánult a gondolat”⁵

Az oratórium, a vallásos érzés e liturgián kívüli megnyilvánulása az opera „zenei rokona”. Jellemző, hogy éppen Rómában jött létre, ahol az operával szemben a legerősebb volt az ellenállás az egyházi vezetők részéről – annyira, hogy még ennek a „szelídebb” műfajnak is két „fokozata” lett: az oratorio latino és az oratorio volgare.

Az oratorio latino inkább az egyház által elvárt keretek mozgott – számíttva arra, hogy esetleg valamilyen paraliturgikus alkalommal templomban is felcsendülhet. Az eleinte szinte a lelkigyakorlat légkörét megteremtő, színes műfaj jellemzője volt a moralizáló, líraian elmélkedő szöveg. Tipikus latin oratórium témát dolgoz fel például Buxtehude 1680 körül komponált *Rythmica oratorio*-ja, a *Membra Jesu Nostri* – hét elmélkedés az isteni szeretetről a halott Krisztus testrészei kapcsán. Idézem e Clervaux-i Szent Bernátnak tulajdonított írás egy részletét Az *oldalához* című elmélkedésből:

Membra Jesu Nostri 4. – Ad latus

Surge amica mea, speciosa mea,
Et veni, columba mea
In foraminibus petrae,
In caverna maceriae.

Salve latus salvatoris,
In quo latet mel dulcoris,
In quo petet vis amoris,
Ex quo scatet fons cruoris,
Qui corda lavat sordida.⁶

...

⁵ WAGNER, Richard: *Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről* 1857.

⁶ [Siess kedvesem, gyönyörűségem / és jöjj galambom / a sziklahasadékba, / a fal üregébe. / Üdvöz légy Megváltó oldala, / kiből az édesség méze rejlik, / kiből a szeretet ereje rejlik, / amelyből felbugyogó vérforrás / lemossa a bűnös szívet....]

A másik típus az anyanyelvű oratorio volgare, amely egyre világiasabb lett, erőteljesebb indulatokat, színeket és sistergő virtuozitású áriákat vonultatott föl – különösen a kedvelt, szentek életét feldolgozó témákban. Ilyen például Alessandro Scarlatti San Filippo Neri című műve 1705-ből – annak az akkorra már szentté avatott római papnak a tiszteletére, akinek „Congregazione dell’ Oratorio” nevet viselő közössége elindította az oratorium kialakulását, zenei gyakorlatával.

Az olasz oratórium a XVIII. század első évtizedében érte el fejlődésének csúcspontját Rómában – amikor XI. Kelemen különböző okok miatt és több „részletben” újra betiltotta 10 évre az operát – de már az 1810-es években rohamosan csökkent a jelentősége. Ebben az évtizedben még néhány zeneileg nagyszerű darabja keletkezett mindkét műfajtypusnak, mint Vivaldi: *Juditha triumphans* című egyáltalán nem tipikus, késői latin oratóriuma és Alessandro Scarlatti: *Santa Trinità* című régies, inkább latin oratórium tematikájú olasz oratóriuma, amelyben a Teológia, Hit, Hitetlenség allegorikus alakjai beszélgetnek. Az oratorio latino ideje ekkorra le is járt, ám az oratorio volgare történetében fordulat következett be: Händel megalkotta a kórus-zenéért lelkesedő, polgárosodó angol közönség ízlését pontosan kiszolgáló angol oratóriumot. Így a polgári zenekultúra XIX. századi felvirágzása idejére – Haydn közvetítésével – az egyik legnépszerűbb műfaj lehetett az oratórium Európában. Összefüggésben állt ez a dalárda mozgalom viharos sebességgel terjedő mozgalmával. Amikor a polgári zenekultúra nehéz kötelességeket rótt zenei művelődés terén minden magát értékes polgárnak tartó ember számára, azt mondhatjuk, hogy az oratórium jelentette az élvezetet, amely könnyen átélhető, ugyanakkor mély, hitbéli érzelmeket közvetített drámai erővel és akár – némi erőfeszítéssel – el is énekelhető módon. Az anyanyelvű oratórium a kultúra kezdődő tömegesedése idején a legnagyobb tömegekhez szóló, a legnagyobb tömegeket elérő magas zenei műfaj volt.

A kor divatos darabjaival szemben Liszt a latin nyelvet választotta Krisztus oratóriumához, annak ellenére, hogy a latin jelentősége akkorra sokat csökkent, jóval kevesebben értették. Eredetileg a népszerű irányszathoz akart csatlakozni, ám szövegíró híján végül saját maga válogatott össze részleteket a Bibliából és a katolikus liturgiából – a kényszer szülte a legerőteljesebb megoldást. (Liszt tervezett egy teljes német fordítást a nyomtatott partitúrába – ez ugyan nem valósult meg, de néhány tételcím németül szerepel.) A *Krisztus* oratórium tragédiája az, hogy az egyháznak nem volt elég puritán, a közönségnek nem volt elég színvadás ez a háromórányi zene. Liszt hozzáállása öntudatos volt: „A műveim megírása számomra szükség-szerűség, megírásuk tényével tökéletesen megelégszem.” (1866. okt.) „A

Christus várhat... akár halálom utánig... nem szorul rá, hogy házaljak vele...” (1866. nov.)⁷ Wagner pedig így sommáztta véleményét Lisztről e művel kapcsolatosan (igaz csak feleségének): „ő ennek a latin-római világnak az utolsó áldozata.”⁸

A Liszt által választott téma, a gregorián liturgikus játékoktól kezdve, mindig népszerű volt. Händel *Messiása* a leghíresebb e témakörben, a XIX. század közepén pedig Berlioz aratta élete talán legnagyobb sikereit a *Krisztus gyermekkor*a című kamara-oratóriumával, amelyet 1857-ben Liszt maga is vezényelt. E minták ismeretében, de velük ellentétben csak Krisztus személye tartja lazán össze az oratórium szövegének ívét, amelyet – a programzene módszerével – el nem hangzó idézetek is gazdagítanak, mint például a Pál apostoltól vett mottó:

MOTIVUM:

Veritatem autem facientes in caritate,

Crescamus in illo per omnia qui est caput: Christus.⁹

A *Krisztus* 1853. körül Weimarban kezdett körvonalazódni és kivételesen hosszú belső alakulási folyamat végén, 1868-ban Rómában lett kész. Lisztnek feltett szándéka volt – Rómába költözvén, a tonzúrárt felvéve – az egyházi zene megreformálása: a többnyire elfeledett hagyományok felelevenítése, és összeegyeztetése saját korának legmodernebb, legelmélyültebb zenei világával; részben csatlakozott ezzel a ceciliánus mozgalom archaizáló irányzatához. Tehát a *Krisztus* kifejezetten katolikus alkotás, amelyet részleteiben akár liturgiához kapcsolódóan is lehet használni. Ugyanakkor felekezetek fölöttiségét szimbolizálja, hogy az első teljesnek tekinthető, sikeres bemutatója Weimarban, protestáns környezetben zajlott.

„Küllemében”: nyelvében, részben tematikájában és liturgiához való közelítésében e mű tehát régies típust képvisel. Ám ahhoz, hogy az elmélkedő „latin oratórium” egy kései darabjának tarthassuk, teljesülnie kell a tartalmi kritériumnak: az új gondolatok megfogalmazásának. Miután a szöveg önmagában nem ilyen típusú, leszűkül a kérdés: milyen zenei eszközei vannak Lisztnek az „elmélkedésre” (pl. formálás, hangszerelés, zenei anyag, szerkesztésmód tekintetében), illetve, hogy mennyire konkrét gondolatokat képes közölni zenéjével: E szempontok irányítják az alábbi rövid elemzést.

⁷ Idézi: HAMBURGER Klára: *Liszt: Christus* [in: *Liszt: Christus*] Editio Musica é.n. Budapest,

⁸ Idézi: WALKER, Alan: *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861–1886*. EMB 2003. Budapest, 262. o.

⁹ „Hanem az igazságot követvén szeretetben, mindenestől fogva nevelkedjünk abban, a ki a fej, a Krisztusban.” (Pál levele az Efezusbeliekhez 4.15)

A *Krisztus* harmonikus felépítménye stabilitást, pozitív jelentéstartalma-
kat közvetít. Emellett megfigyelhető benne a vallási tartalmakra utaló szám-
szimbolika, amelynek szinte az első többszólamú miséig visszanyúló zenei
hagyománya van. A Krisztus felépítményének háromrészessége a szenthá-
romságot idézi, ezen belül az 5+5+4 tételeosztást a szimmetrikus 5+5+5
helyett a Máté evangélium genealógiájára való utalásként érthetjük¹⁰. A
bachi tudós komponálás követője számára¹¹ az isteni teremtés befejezettsé-
gét jelentő hetedik helyen¹² áll az Úr imája, a *Pater noster*. [3. ábra] A
nyolcas szám az, ami a teremtésen túl van: a keresztény számszimbolikában
a jelentése a messiási ígélet beteljesülése, a krisztusi létben való újjászüle-
tés¹³ – a középponti, 8. tétel *Az egyház alapítása*. Még a földön, de már a
transzcendenciában is járás kettősségét sugallja a tétel zenéje: „sziklaszi-
lárd” kórus-accompagnato, tiszta kvintből kiinduló nagy ugrásokkal, és
szinte szerenád-szerűen gyengéd himnusz, kvint kereten belül vezetett lépő
dallammozgással. Pillérpontok a műben a *Stabat mater dolorosa* – a mű
legkomplexebb tétele –, és egyszerű, idilli párdarabja. E két tétel között a
számszimbolika értelmében „szintkülönbség” van, a második szinten pedig
minden bonyolultabb; ez megmagyarázhatja kompozícióbeli aszimmetriájú-
kat is. Ez az elv befolyásolhatta – egyéb, zenei okok mellett – a tételek tex-
túráját is: nevezetesen, hogy a műben a zenekari tablók, a kórustételek, és a
szólistákat is alkalmazó, összetett kompozíciók bár arányosan, de nem
szimmetrikusan szerepelnek. A zárótétel a sokrétűbb a két saroktétel közül
is – zeneileg „Beethoven óta” magától értetődően –, amelyek zenei motívu-
maikkal utalnak egymásra.

A katolikus szertartás ceremóniáinak megfelelően az oratórium hangsze-
relését a változatosság, a pompa jellemzi; zenei elemeiben is szinte már a
lehetőségek határait feszegető módon össze nem illő dolgok sokszínűsége.
Ezt ellensúlyozza, és a nagy mű zenei egységét segít megteremteni Liszt
legsajátabb komponálási módszere, a variáció, és egyes motívumok többé-
kevésbé pontos visszatérése.

A katolikus eszmeiséget erősítendő e „pillértémák” mind gregorián idé-
zetek. A mű szerkezeti kiindulópontját jelentő adventi Introitus-antifonát, a

¹⁰ „Az összes nemzetség tehát Ábrahámtól Dávidig tizennégy nemzetség, és Dávidtól a babiloni
fogságra vitelig tizennégy nemzetség, és a babiloni fogságraviteltől Krisztusig tizennégy
nemzetség.” (Máté 1.17)

¹¹ Ebben az időben elmélyülten foglalkozott Bach zenéjével, ekkoriban készült a *Weinen
Klagen* variációk is.

¹² PÁL József, ÚJVÁRI Edit (szerk.): *Szimbóliumtár*. Balassi Kiadó 2001. Budapest, 212. o.

¹³ PÁL, ÚJVÁRI (i. m.) 358. o.

„*Rorate coelit*” a korabeli hallgatóság egy része is ismerhette. [1.a ábra] A dallamból, amely tartalmazza a gregorián stílus legnagyobb ugrását a tiszta kvintet és a tipikus lépegető dallammozgást is, a *Krisztus* elején egy teljes zenekari tétel szövődik. A tétel programatikus feliratként hordozza a gregorián idézet szövegét is:

EINLEITUNG

Rorate coeli desuper et nubes pluam

Justum; aperitur terra et germinet Salvatorem.¹⁴

A másik fontos gregorián dallamot, az „*Angelus Dominit*” [1.b ábra] tulajdonképpen a *Rorate*-motívumból eredeztette Liszt, aminek nem elhanyagolható gondolati tartalma is van, valójában hitvallás. [1.c ábra] Az első tétel – mintegy a *Rorate* variációjaként – parafrázálva megelőlegzi az *Angelus* bemutatását. Így az „eredeti alak” a második tétel elején már egy bejárt út céljaként, katartikusan csendülhet föl¹⁵ a soprán szólista kíséret nélküli, „gregoriános” előadásában, az akkor hitelesnek tartott módon: ütemekbe rendezett ritmizálással, és tempó-meghatározással.¹⁶ Ezeken kívül tartalmaz még néhány gregorián részletet a mű¹⁷, [2. ábra] amelyekre teljes tételek épülnek. Szép megoldás, hogy a darabban minden eredeti Liszt téma dallamalkotás szempontjából gregoriánszerű, tehát – Liszt logikáját folytatva – a gregorián stílus „variációjának” tekinthető.

Liszt e művében a modális hangnemek használata és a kórustételek szólamszövésének módja a katolikus egyházzene klasszikusának tartott Palestrina stílusát idézi. Ez a vokálpolyfónia természetes módon csúcsosodik ki a legjelentősebb pontokon fűgává, hiszen a fűgaszerkezet szinte kialakulása óta az isteni törvénybe vetett hit szimbóluma: például a III. rész *Resurrexit* tételben a „*Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*” szavakra induló kvintszekvenciázó fűgatéma (lásd *Angelus*).

Liszt vallásos hangneme¹⁸ az E-dúr, amely a II. és III. részben dominál [3. ábra]. Az I. rész még a „földi” hangnemekben jár (d-dór, d-mixolid;

¹⁴ „Egek harmatozzatok onnan felül, és a felhők folynak igazsággal, nyíljék meg a föld és viruljon fel a szabadulás.” (Ézsaiás 45.8)

¹⁵ Mint ezen kívül például a *Tasso* című szimfonikus költeményben. Előzménye ebben a szerkesztésben Schubert C-dúr (*Wanderer*) fantáziája.

¹⁶ Ebben az időben a metrikus gregorián-énekzés mellett tették le a voksukat a kutatók, de ebben a kérdésben a zenetudomány állásfoglalása ma sem egységes.

¹⁷ Húsvéti himnusz (*O filii, filiae*), nagypénteki szekvenciát (*Stabat mater*), miseordinárium részletet (*Benedictus*), és más rövid motívumokat.

¹⁸ WALKER (i. m.) 262. o.

tulajonképpen C-G tonalitás), hiszen a téma ott a megtestesülés, és az előlött érzett színe „profán öröm”. Még egy hangnem kap különös jelentőséget a műben, a hét kereszt Cisz-dúr [illetve a vele enharmonikus Desz-dúr] – két alkalommal csodához, harmadszor Krisztus sors-vállalásának emelkedett pillanatához kapcsolódik. Talán nem véletlenül jut eszünkbe, hogy Bachnál a kereszt előjegyzés több helyen az evangéliumi kereszt szimbólumává vált.

Feltűnnek e műben a XIX. század közérthető zenei toposzai is, most a hit erejének bemutatását szolgálva.

A pasztorális karakter már a XVII. századtól csendes békét árasztó, „idilli” zene. Általában kellemes lejtése van, némi táncemlékkel, és jellemzően pásztori hangszerek – pásztorsípra, alpesi kürtre utaló fafúvósok – kapcsolódnak hozzá. Lisztnél magától értetődően jelenik meg a „*Karácsonyi oratórium*” rész „*Pásztorjáték a jászolnál*” című tételében, hiszen a pásztorok imádásához kapcsolódóan ennek a hangvételnek az előzményei már a legelső karácsonyi játékokban is jelen voltak. Liszt bőséges időt hagy az elmélkedésre.

A romantika idején rögzülő „éter zene” földi világtól tudatosan elemelt, átszellemült hangvételű zenetípusa magas regiszterben jár. Viszonylag lassú tempó, mozdulatlanság-érzet vagy egyenletes mozgás, kevés hangszer, halk dinamikai fokozat tartozik hozzá. A *Krisztus* kezdetén a megtestesülés csodáját jelzi a lassú aláereszkedés a „mennyei magaslatokról”, amelyben az ember ámulata és megrendülése is tükröződik. A másik két csoda-pillanat is ilyen típusú zenét kap – a betlehemi csillag megjelenése, és a tenger lecsillapítása (Desz-, illetve Cisz-dúr). A csillag zenéje fölött bibliai idézet áll a partitúrában:

Et ecce stella, quam viderent in Oriente, antecedeat eos,
usque dum veniunt, staret supra ubi erat Puer.¹⁹

A „démoni zene” félelemkeltő zenei világa a XIX század új, saját hangja; mint itt például a tomboló tenger ábrázolása. A *Dies irae* tipikus zenei hangvétele is ilyen ebben az időben – forte hangerő, rézfúvósok kiemelt szerepe, könnyörtelenül ismételt hangok jellemzik, ami a *Stabat mater*-ben [2. ábra] jelenik meg az „*Inflammatum est*” résznél (Desz-dúr).

¹⁹ „És ímé a csillag, amelyet napkeleten láttak, előttük megy vala mindaddig, amíg odaérvén, megállá a hely fölött, ahol a gyermek vala.” (Máté 2.9)

Inflammatum et accensus.
Per te, virgo sim defensum
In die iudicii.²⁰

A „nemzeti zene”, a „helyi szín” festése elválaszthatatlan a romantikus szemlélettől – általa egyrészt megnő a fogalmazás személyessége, másrészt ugyanakkor furcsamód az általános érvénye is. Az idős Liszt szinte mindig a lassú verbunkból lepárolt, magyaros-cigányos zenei stílust használta legbensőbb, legfájdalmasabb érzéseinek kifejezéséeként, ahogy a „*Tristis est anima mea*” tétel gyászzenéjében is. Sajátos megoldás, hogy a keleti bölcsekhez az Európában „egzotikusnak” számító magyaros zenét rendelte Liszt, amiről így nyilatkozott: „Ha Rubens flamandokat festhetett biblikus képeire, akkor egyik mágusomnak én is adhattam kipödört bajuszt.”²¹

Az indulózene a romantika idején megerősödő zenetípus, amelynek egyik közkedvelt megoldása a közeledő menet ábrázolása.²² A *Krisztusban* a három királyok indulója mellett közeledést szuggeráló indulótétel a „Bevonulás Jeruzsálembe” című is, amely többletjelentést hordoz: a hozsannázva ünneplő menet élén közeledő „Dávid fiának” a megérkezése a mindenkori „ittre” is vonatkozik, amit fuga erősít meg (E-dúr).

Látható, hogy a hit zenei megragadásában a legközérthetőbbtől a legelvontabbig számtalan eszközt igénybe vett Liszt, e sokak vagy kevesek által érthető jelzések, szimbólumok révén árnyalttá, elmélyültté és sokszínűvé tette tárgyát. A szöveg kiemelt mozzanatainak erősítésével (*Filio David*), a zene révén létrehozott új szövegösszefüggések létrehozásával (pl. *Rorate – Angelus*) pedig személyes arculatot adott hitbéli érzéseinek, illetve ma is továbbgondolásra készítetnek így felvetett gondolatai. Más szavakkal: Liszt az oratórium műfaját a „legszentebb téma” fölötti lírai elmélkedés eszközeként újjátotta meg, visszatérve – talán öntudatlanul – a XVII. századi oratorio latino típusához.

²⁰ „Ki érted lángra gyúltam, égek, / Védj meg engem drága Szűz, te, / Ha az ítélet riad.” (Sík Sándor fordítása)

²¹ Idézi: VÁRNAI Péter: *Oratóriumok könyve*. Zeneműkiadó 1983. Budapest, 251. o.

²² Például Beethoven: *VII. szimfónia II. tétel*, Berlioz: *Harold itáliában II. tétel – Zarándokok esti imája*, Berlioz: *Rómeó és Júlia – Júlia temetési menete*, Wagner: *Tannhäuser – Zarándokok indulója*

1.a

Hibernet. L. vasa magis 1.

Antiphona

Antiphona

ko-rá-te cae-li de-sa-per, et nu-bes ulu-ant ju-stum:
a-pe-ri-a-tur ter-ra et ger-mi-net Sal-u-ta-to-rem.

1.6

8. Ant.
7. d

Ant.

Nge-lus * ad pastóres á- it : Annúnti-o vóbis
gaudi-um mágnum : qui-a nátus est vóbis hó-di-e Salvá-
tor mún-di, alle-lú-ia.

1.c

2.

Hymn.

S

Tábat Má-ter do-lo-rósa Juxta crúcem lacrimósa.

Dum pendébat Fi-li-us.

2. Cujus animam geméntem,
Contristatam et doléntem
Pertransiuit gladius.

3. O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigéniti!

4. Quae moerébat et dolébat,
Pia Mater, dum vidébat
Nati poenas inclyti.

5. Quis est homo qui non fereat,
Matrem Christi si vidéret
Ia tanto supplicio?

6. Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplári
Doléntem cum Filio?

7. Pro peccátis suae gentis,
Vidit Jesum in tormentis,
Et flagellis súbditum.

8. Vidit suum dulcem natum
Moriéndo desolátum,
Dum emisit spiritum.

9. Eia Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lúeam.

10. Fac ut árdeat cor meum
In amándo Christum Deum,
Ut sibi compláceam. Amen.

3.

LISZT: CHRISTUS													
I. Karácsonyi oratórium					II. Vízkereszt után					III. Szentelés és feltámadás			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Bevezetés	Pastorale és az angyalok szózata	Stabat mater speciosa	Pásztorjáték a jászóinál	A szent három király	A nyolc boldogság	Pater noster	Az egyház alapítása	A csoda	Bevonulás Jeruzsálembe	Tristis est anima mea	Stabat mater dolorosa	O filii et filiae	Resurrexit
„Rorate.”	[Angelus]	Himnusz		Marsch			[pápai himnusz]	„Et ecce motus magnus factus est in maris.”			[szekvencia]	Húsvéti himnusz	
Zenekar	ST Szólo + kórus + zkar.	Kórus (támasztó orgonaszólamal)	Zenekar	Zenekar	Bar. Szólo + kórus + zkar.	Kórus támasztó orgona szólamal	Kórus + Zkar.	Zenekar (+kórus)	S Ms A T B Szólo + kórus + zkar.	Bar. szólo + zkar.	S Ms A T B Szólo + kórus + zkar.	Kórus (támasztó orgonaszólamal)	S A T B Szólo + kórus + zkar.
C	G	G	A	C (Desz)	E	Asz	E	Cisz	E	Desz	f – F	f	E
R A	A			R + A	R B		(R + A)	B	Ben				R A B Ben

R = „Rorate coeli”. A = „Angelus Domini”, B = „Beati pauperi”, Ben = „Benedictus qui venit” gregorián dallama

Maczelka Noémi

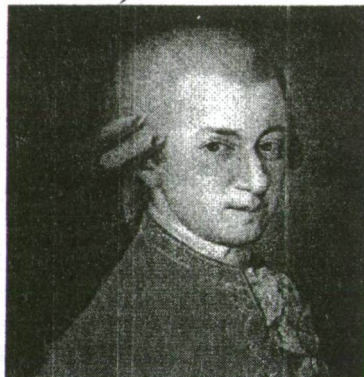
BARTÓK MOZART-JÁTEKA ÉS INSTRUKTÍV KIADVÁNYAI

Ebben az évben Bartók Béla születésének 125. ,Wolfgang Amadeus Mozart születésének 250. és halálának 215. évfordulójára emlékezünk.

Bartók Béla

(1881. március 25. Nagyszentmiklós

[Sinnicolaul Mare] – 1945. szeptember 26. New York)



Wolfgang Amadeus Mozart

(1756. január 27. Salzburg –
1791. december 5. Wien)

Megragadom az alkalmat, hogy e kettős évforduló kapcsán néhány szót szóljak Bartók Mozart-játékáról, és Bartókról, mint a Mozart-zongoraszonáták kiadójáról.

Legelőször is hogyan zongorázott Bartók?

Bartók zongorajátékáról nem sok felvétel maradt. Ezek a felvételek sem mindig jó minőségűek. Zongorajátékáról képet kaphatunk a korabeli kritikából, tanítványok visszaemlékezéseiből is. Minden esetre korának egyik legnagyobb zongoristája volt, habár később a zeneszerző és a népzenekutató háttérbe szorította a zongoraművészt, így a közvélemény sem őrzi emlékezetében igazán nagy zongoraművészként. Zongorajátéka korának romantikus hagyományaiból nőtt ki és fejlődött sajátosan bartóki játékmóddá. Az

akkori szokásokhoz képest kottahűbb előadás, a zeneszerzői gondolatok hiteles tolmácsolásának igénye, kevésbé ismert művek előadása jellemezte előadását. Hangszíne, érzékeny billentése, kiváló csuklójátéka és finom rubatoit tették egyénivé zongorahangját.

Szeretném, ha a felsoroltak bizonyítására példaként meghallgatnánk Bartók játékát egy archív felvételen, melyen Mozart: Á-dúr zongorára és zenekarra írott rondójának részletét játssza a budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarával, Dohnányi Ernő vezényletével 1936. október 26-án. Az operaházi hangversenyt a Budapest I. rádióállomás közvetítette, onnan vették lakklemezre a rövid részletet.

A mű partitúrájának (Mozart: Á-dúr rondo K.V. 386) igen érdekes sorsa volt. Azok között a kéziratok között letek rá, amelyeket Constanze Mozart 1800-ban (más forrás szerint 1799-ben) a fiatal, offenbachi kiadónak, Johann Anton Andriénak (1775. október 6. Offenbach am Main - 1842. április 6. uo.) adott el. 1840 körül 12 másik kézirattal együtt Londonban elárverezték. Az, hogy a kéziratot már ekkor lapokra szabdalták szét, vagy hogy ezt a művet az ismeretlen vevő végezte el később, nem tudható, a biztos csak az, hogy a partitúrának nyoma veszett. Csak 1910-ben irányult rá a figyelem: A Mozart-rajongó W. W. Fowler közölte könyvében (*Stray Notes on Mozart and his Music*), hogy egyszer látott két lapot belőle Oxfordban. Szerencsére, mielőtt a kotta ily barbár sorsra jutott volna, Cipriani Potter 1839-ben készített egy zongorakivonatot a műből, és azt publikálta. E kivonat, valamint a megtalált 4 partitúraoldal-kézirat (136-171. ütem) alapján Alfred Einstein (1880. december 30.-1952. február 13.) rekonstruálta a művet. Mozart ezt a rondót eredetileg a K.V.414-es Á-dúr zongoraverseny zárótételeként komponálta.

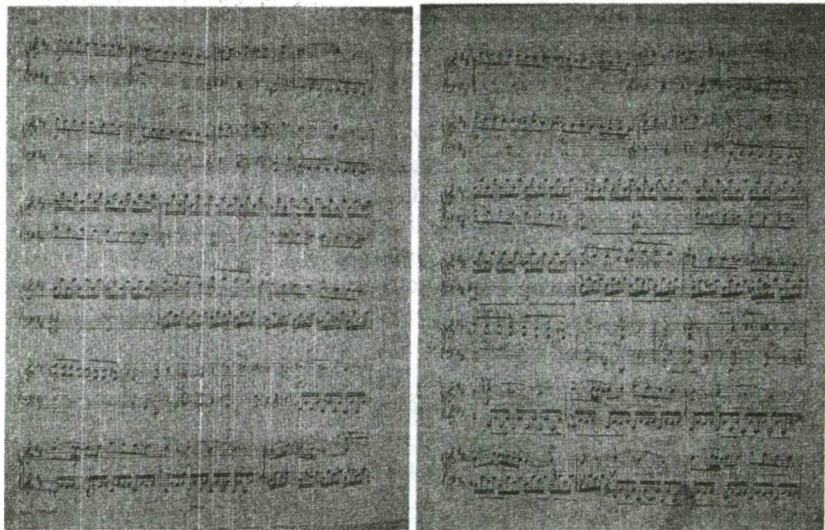
A most bemutatandó felvételt Makai István készítette Török Sophie költőnő (1895-1955 [eredeti neve: Tanner Ilona] – Babits Mihály költő [1883 – 1941] felesége) megrendelésére. A magyar amatőrök eleinte decelit- és zselatinlemezre készítették felvételeiket, ám a háborús években át kellett térniük a kórházakból beszerzett, leselejtezett röntgen-fóliákra. Makai Istvánnak egy darabig stúdiója működött a fővárosban, és mint a téma szakértője, könyvet is írt „Hangrögzítés – hangfelvétel” címmel. A koncertről egy darab, kb. 3 perces, 30 cm-es lakklemez készült, melyen a Rondo 38-151. üteme, valamint a részlet végén a műsorvezető (Tamásné Filótás Lili) lekonferálása hallható.

Amennyiben elég figyelmesen tudjuk hallgatni a felvételt, képesek leszünk a zörgés és kattogás közül kihallani Bartók rugalmas, könnyedén guruló rubatoit, melyek éppen csak annyira helyezik át a hangokat a kottá-

ban rögzített helyről, hogy a zene természetes lejtését megérezhessük, de sohasem okoznak a hallgatónak labilis érzetet az időben. Ugyancsak megfigyelhetjük, mennyire különböző dinamikával játssza a páros kötések első és második hangjait – az első sokkal súlyosabb a másodikonál, nem csak dinamikája erősebb, de sokszor időben is hosszabb. Vagy: egy fajta előadói hagyományt idéz a bal kéz Alberti-basszusainál: az első hangot, azaz az akkord basszusát megnyújtja a billentyű lenn tartásával, vagy egy kis pedálal.

Miután meghallgattuk ezt a rövid kis Mozart-részletet, nézzük meg, hogy az előadás során megfigyelt apró előadásbeli finomságok hogyan jelennek meg a Rozsnyai Károly zeneműkiadó kérésére készített instruktív kiadványokban. Rozsnyai a kor legnevesebb zongoraművészeit, zongorapedagógusait (Bartókon kívül Szendy Árpádot, Chován Kálmánt és másokat) kért fel, hogy pedagógiai célzatú sorozatot készítsenek, segítve ezzel a tanuló és tanárok munkáját a zeneirodalom legnagyobb szerzőinek tanulásakor.

Hasonlítsuk most össze két kiadás kottaképét Mozart: D-dúr szonáta K.V. 311. I. tételének kidolgozási részéből! (Peters Nr.1800a Martienssen-Weismann valamint Rozsnyai Nr. 1451. Bartók előadási jeleivel.)



Bartók a töle megszokott rendkívüli gondossággal járt el a kiadványok készítésekor is. Pontosán elkülönítette a mozarti jeleket a sajátjaitól – ez utóbbiakat kisebb betűkkel nyomtatták. Így jól nyomon követhető, milyen utasítások erednek magától Mozarttól, és melyek azok, amiket Bartók javasol az előadónak. Könnyen megfigyelhető az is, hogy ez utóbbiak a mozarti gondolat folytatói, kiteljesítői-e, avagy a szerzői akarattal ellentétesek. Bartók Béla minden szonátát gondosan elemez formailag is, jelzi a kottában a nagy formarészeket és a témákat egyaránt. A két kiadás egy-egy lapjának összehasonlításakor megállapíthatjuk, hogy a bartóki jelek sohasem mondanak ellent a mozartiaknak, azok kiegészítői, mintegy magyarázó, aprólelkesebb, részletesebb útmutatást nyújtanak a zongorázónak, olyan tanácsokkal szolgálnak, melyek kellő mértékű betartása az előadás élővé válását, természetességét, a helyes hangsúlyozást segítik. Míg a mozarti forte és piano jelek egy-egy karaktert jelölnek, a bartóki jelek a karakteren belüli helyes hangerőviszonyokat is megmutatják. A témakon belül megjelenő apróbb tempo-, még inkább karakterváltozást jelölik az előadásmódra vonatkozó kifejezések (*semplice*, *tranquillo*, *subito*, *ritenuto*, a *tempo*). Megtaláljuk az Alberti-féle basszus játékmódjának jelöléseit is: a basszushangok negyeddel való jelölése, ill. pedáljelzés formájában. A sok *crescendo* – *diminuendo* jelzés segíti a statikus, egyforma hangerejű játék elkerülését, hajlékonyabb, színesebb játékot biztosít helyes mértékben történő alkalmazása.

A kiadói utasításokkal ellátott kották nagyon hasznosak akkor, amikor már van egy fajta képünk egy bizonyos műről, ill. ha egy jelentős előadói egyéniség véleményét szeretnénk megismerni egy bizonyos műről. Nem nélkülözhetők azonban a tanulás során az Urtext-kiadások, amik nem kötik meg az előadói fantáziát, ill. pontos képet adnak a szerzői jelölésekről. A kezdők tanításakor azonban az Urtext sok esetben (pl. Haydn-szonáták) nem nyújt elegendő támpontot a tanulónak a helyes artikulációhoz, ezért helyesebb olyan kiadáshoz fordulni, amely takarékosan ugyan, de tartalmaz megoldási javaslatokat is.

Irodalom

W.A.Mozart: Rondo K.V. 386. Universal Edition A.G. Wien (zongorakivonat)
W.A. Mozart: D-dúr szonáta KV. 311. (Peters Nr. 1800a és Rozsnyai 1451)
Centenary Edition of Bartók's Records (Complete) Bartók Records Archives, 1912-1944. Hungaroton LPX 12334-38, 1981.
Demény János: Bartók Béla a zongoraművész. Budapest, 1973.
<http://www.wikipedia.org>

BARTÓK MŰVEINEK ÉS ELŐADÓMŰVÉSZETÉNEK FOGADTATÁSA SZLOVÁKIÁBAN ÉS CSEHORSZÁGBAN

Bartókot a mai Szlovákia és Csehország területéhez magánjellegű, művészi és népdalgyűjtői kapcsolat egyaránt fűzte. „Csehszlovákiai” hangversenyei és művei fogadtatásának ismertetése előtt ezeket röviden összefoglaljuk.

Családi, illetve magánjellegű kapcsolatok

Bartók édesanyja Bartók Béláné, született *Voit Paula* családja a régi tősgyökeres pozsonyi családok közé tartozott.

Bartók második felesége *Pásztory Ditta* is Szlovákiából származott, pontosan Rimaszombatból. *Pásztory Ditta* a budapesti Liszt Akadémián volt Bartók tanítványa és, 1923-ban lett Bartók második felesége. Számos közös hangversenyt adtak és *Pásztory Ditta* élete folyamán a Bartók művek egyik leghitelesebb tolmácsolója volt.²³

Bartók diákévei is Pozsonyhoz fűződnek. A Bartók család Pozsonyban először 1892-ben, majd végleg 1894-ben telepedett le. Az ifjú Bartók a pozsonyi *Királyi Katolikus Gimnázium* diákjaként végezte középiskolai tanulmányait, ahol 1899-ben érettségizett. A gimnáziumi tanulmányokkal párhuzamban zenei tanulmányait is itt végezte, zongorát és összhangzattant tanult Erkel Lászlónál, majd Hyrtl Antalnál. Erről 1918-ban írt önéletrajzában a következőképpen vallott: „(...) 12. évemben sikerült anyámnak Pozsonyban elhelyezkednie tanítóként. A magyar vidéki városok között abban az időben kétségtől Pozsonynak volt a legélénkebb zenei élete, és így alkalmam nyílt arra, hogy egyrészt Erkel Lászlónál (ismert operaszerzőnk, Erkel Ferenc fiánál) zongoraleckéket vehessek és összhangzattant tanuljak egészen 15 éves koromig, másrészt pedig néhány kitűnő művészt és néhány - mindenesetre kevésbé jó - zenekari hangversenyt és operaelőadást meghallgassunk (...)”²⁴

²³ Bartók második feleségének írta élete utolsó művét a *III. Zongoraversenyt*. E mű a szó szoros értelmében az utolsó pillanatban készült el – mintegy örökségként, gesztusként, ugyanis hangszerelésének utolsó 17 taktusát Serly Tibor fejezte be, mert szeptember 26-án Bartók távol hazájától elhunyt.

²⁴ A pozsonyi diákevekkel kapcsolatban kiegészítésként szükséges megemlíteni Dohnányi Ernő nevét. A szintén pozsonyi származású kiváló zongoraművész, zeneszerző, pedagógus és egyben Bartók barátja és kollégája ösztönözte Bartókot arra, hogy zenei tanulmányait ne Bécsben, hanem a Budapest-i Zeneakadémián folytassa.

Bartók későbbi kapcsolatai közül említést érdemelnek növendékei. A mai Szlovákia területéről a Liszt Ferenc Zeneakadémia Zongoratanaszakán Bartók négy növendéket tanított: a már említett Pásztory Dittát, továbbá Albrecht Sándort, Gáfforné Magyar Ilonkát és Németh István Lászlót, szlovák nevén Németh-Šamorínsky.²⁵

Népdalgyűjtés

Szlovákia területén Bartók jelentős népdalgyűjtő tevékenységet folytatott. Felvidéki gyűjtéseit 1906-ban kezdte meg a Gömör megyei kisebb községekben, majd 1918-ig folytatta Nyitra, Komárom és Hont-megyében, valamint a Garam völgyének falvaiban, Zólyom megyében. Ez alatt a megközelítőleg 12 és fél év alatt összességében 3409 szlovák népdalt gyűjtött megközelítőleg 4000 szöveggel.

Gyűjtőmunkájának első fázisában 1906–1910 között mindenekelőtt Szlovákia déli részein gyűjtött: *Gömör és Nyitra megyében* szlovák népdalokat, *Komárom és Hont megyében* magyar népdalokat.

Bartók a *Gömör megyében* ismerkedett meg a szlovák népzenevel és annak jellegzetes modális hangsoraival, míg *Nyitra megyében* a népzeneát bemutató fényképdokumentáció gyűjtését kezdte meg. *Nagymegyeren* sikerült meglelnie a *Be van kenderes kerítve* című népdalt, amely a közé a mindössze 25–30 fennmaradt dallam közé sorolható, amelyek több mint ezer évesek és a népvándorlás korából való.²⁶

A népdalokon kívül Bartók a magyar nép hangszeres zenéjét és annak hagyományait is kutatta. 1910-ben *Nagymegyeren* és *Ipolyságon* mindenekelőtt a *duda* és a *kanásztűlök* játékát rögzítette.²⁷

1914 után figyelmét kizárólag a szlovák népdalokra összpontosította, mindenekelőtt a közép-szlovákiai területeken gyűjtve. Előbb *Hont megyében* és *Zólyom megyében*, majd *Besztercebányáról elindulva a Garam völgyének falvaiban* gyűjtött, követve a szlovák népi hagyományok ősi irány-

²⁵ Németh István Lászlónak köszönhetően Bartók 2 alkalommal lépett fel Pozsonyban, közös Hangversenyen a Toldy Kör férfikarával, illetve a későbbi Bartók Béla Dalegyesülettel.

²⁶ A további zenetudományi kutatások azt is bebizonyították, hogy ez a dallam több ezer kilométerre a tárgyal területtől még ma is él nogáj – tatár szöveggel *Iran bahyn damy usztem* címmel, magyarul *Irán kertjéből jöttem én*.

²⁷ Az ipolysági gyűjtés „nagybetűs eseményként” került be Ipolyság krónikájába. Bartók a következő szavakkal foglalta össze é eseményt: „(...) Össze is gyűlt vagy 10 tülkös és 5 dudás. Micsoda látvány: amint összes kanász – készségeikkel felszerelve vonulnak fel: a cifra szűr a vállukon, hónuk alatt a diszes duda, kezükben a tüllök, a remekbe kivert kanászsutor! Aligha fogunk még valaha együtt 5 dudást látni és Ipolyság piactere sem fog egyhamar olyan dudálást hallani, amilyet ezek akkor rendeztek.”

vonalat. Ezen a vidéken Bartók mennyiségi és minőségi szempontból egyaránt nagyon értékes népzenei forrásra bukkant.²⁸

Az összegyűjtött népdalokat hasonlóan a magyar, román, bolgár, stb. népzeneihez, Bartók tudományosan is rendszerezte és vizsgálta. Munkája eredményeit írásaiiban, előadásaiiban tárta a nyilvánosság elé. Tapasztalatairól, vizsgálatairól a volt Csehszlovákiában is tartott előadásokat. Prágában 1928-ban „*Zenefolklor kutatások Magyarországon*” és három évvel később 1931-ben Pozsonyban „*Népi zene hatása a műzenére*” címmel.

A szlovák népzeneről végzett vizsgálatairól jelentős mértékben az 1934-es kiadású *Népzene és a szomszédos népek népzeneje* című publikációban számolt be és a *Szlovák népdalok* három kötetében, mely 3223 Bartók által lejegyzett, rögzített melódiát tartalmaz.²⁹

Zeneszerzői munkássága

A Szlovákia területén gyűjtött magyar és szlovák népdalokat Bartók számos művében idézte, illetve feldolgozta. Mennyiségileg ez pontosan 85 szlovák dallamot és 14 magyar dallamot tesz ki műveiben.³⁰

A zongoraművész

Diákhangversenyek

Bartók zongoristaként a szlovákiai közönségnek már a pozsonyi diákevek alatt is több alkalommal bemutatkozott. Első jelentősebb nyilvános fellépésére 1896 novemberében került sor egy milleniumi ünnepség keretén belül, ahol egy melodramát kísért. A pozsonyi Hírlapban a következő visszhang jelent meg: „(...) a nehéz költemény előadásának sikerében osztozik a

²⁸ Bartók főleg *Derva falut és környékét* emelte ki, ahol a szlovák népzene egyik legöregebb és egyben legértékesebb rétegét fedezte fel, a *valach* ősi pásztori kultúra emlékeit. A második nagyon értékes lelőhely *Pónyik község* volt, ahol Bartók egyetlen énekestől, egy 40-éves Zuzana Spišiaková nevé asszonytól 507 dalt jegyzett le, további énekesektől pedig még több mint százat.

²⁹ A szerző élete folyamán sajnos egyik kötet sem került kiadásra. Az 1. kötet 1959-ben jelent meg a Szlovák Tudományos Akadémia Népzenei Osztályának gondozásában, a 2. kötet 1970-ben, a 3. kötet a szerzői jogok tisztázatlansága miatt a mai napig nem került kiadásra.

³⁰ Szlovák népdalok forrásaira jelhetünk mindenekelőtt a következő művekben: *Négy szlovák népdal* (4 dallam), *Tizennégy zongoradarab* (1), *Tíz könnyű zongoradarab* (1), *Gyermekeknek* 3. és 4. kötet (43), *Szlovák népdal* (1), *Tót népdalok* (4), *Négy szlovák népdal* (4), *Falun* (7), *Három rondó népi dallamokkal* (7), *44 Duó két hegedűre* (13).

A mai szlovákia területén gyűjtött magyar népdalok azonosíthatók a következő művekben: *Gyermekeknek* 1. és 2. kötet (2 dallam Kodály gyűjtéséből), *Négy régi magyar népdal* (1), *Tizenöt magyar parasztdal* (6), *Húsz magyar népdal* (2), *44 Duó két hegedűre* (2), *Mikrokosmosz* (1 Kodály gyűjtéséből).

derék zongorista, aki tökéletes technikával, szépen, egységesen olvasztotta a szöveghez a nehéz partitúra minden árnyalatát(...)"

Bartók pozsonyi diákhangversenyeinek összefoglalása a következő:

- 1896. november: *egy melódra kiséreje* (Milleniumi ünnepségek)
- 1897. november: *Liszt: Spanyol rapszódia* (Iskolai ünnepség)
- 1898. január 19.: *Schumann: fisz-moll Szonáta* (Zichy palota)
- 1898. március 6.: Sohár Miklós hegedűművészt kísért zongorán (Toldy Kör estje)
- 1898. március 15.: *K. Tausig Magyar népdalok* zongoraművét játszotta Bakos Lajos zenekara kíséretével
- 1898. március 26.: *Chopin g moll Ballada*, ráadásként saját Szonátáját játszotta (Evangélikus teológia díszterme)

A zongoraművész

Zongoraművészként, tehát az akadémiai éveket követően, Bartók a volt Csehszlovákiában 23 alkalommal szerepelt. A mai Szlovákia területén 6 városban: Pozsonyban, Kassán, Eperjesen, Losoncon, Rimaszombatban, Komáromban. A mai Csehországban 2 városban: Prágában és Brnőben. Hangversenyei között szerepeltek szóló zongoraestek, szerzői estek, kamarahangversenyesek, vokális-zongora estek, zongora-zenekari koncertek egyaránt.

Bartók szlovákiai hangversenyei

Pozsony (Bratislava): 1904 (3x), 1906 (2x), 1920, 1925, 1926, 1932

Komárom (Komárno): 1924

Losonc (Lučenec): 1924

Rimaszombat (Rimavská Sobota): 1924

Kassa (Košice): 1923, 1926, 1930 (2x), 1939

Eperjes (Prešov): 1926, 1930

Pozsony:

1904. január 22.: Szóló zongoraest (Schumann, Schubert, Chopin, Liszt, Saint-Saëns, Bartók)

1904. április: Szóló zongoraest (Liszt virtuóz művei)

1904. november 10.: Szóló zongoraest (Liszt kevésbé játszott művei)

1906. január 10.: Szonátaest, közreműködött Kerpely Jenő gordonka művész

1906. november 4.: Ének - zongoraest (Mozart, Chopin, Liszt, Delibes, Bartók)

Az 1906. november 4-i hangversenyre abban az időben került sor, amikor Bartók a népdalgyűjtés munkálataival foglalatoskodott. E időigényes munka következtében Bartóknak kevés ideje maradt a gyakorlásra. Erről Dietl Lajos barátjához címzett levelében tett említést: „*Jelenleg Pozsonyba kényszerített a Tulipán liga (...) Nagyon kelletlenül jött ez a szereplés. Fél év óta alig zongoráztam valamicskét, most két hét óta ugyancsak neki kellett látnom, hogy ujjaimat az ismert értéktelenségek eljátszására kényszerítsem. Gömör megyébe, a híres Gerlice pusztára vittem zongorát. Sehogy sem ízlett a gyakorlás- a rosseb egye meg! Szerettem volna minél több dalt gyűjteni. Így 3 hét alatt mindössze 150-et tudtam lekottázni esténként a tót falvakban. 80-at meg lefonografáltam. Roppant érdekes dolog ez a fonografálás.*”

Bartók a szóban forgó hangversenyen Sándor Erzsébettel, az Operaház kiemelkedő tehetségű énekesével lépett pódiumra, valamint zeneszerzőként is bemutatkozott néhány művével. A hangversenyen, amelyen Apponyi grófné, az akkori kultuszminiszter felesége is részt vett, Bartók nem érte el a várt sikert. Bartókot ez olyannyira elkésértette, hogy a szlovákiai hangversenyfelkéréseket hosszú ideig elutasította. A csalódás után tizennégy évvel később, 1920-ban tért vissza Pozsonyba a koncertezés szándékával és a szerzői est immár pozitív visszhangra lelt. E hangverseny közelebbi adatai:

1920. április 16.: Szerzői est (1. *elégia, Medvetánc, Este a székelyeknél, Allegro Barbaro, 1. román tánc, Gyermekneknek-válogatás a 3., 4. kötetből, Magyar parasztdalok-Ballada, 7-15, Suite op. 14, Szonatina*)

A következő pozsonyi hangversenyre öt évvel később került sor:

1925. szeptember 25.: Zongora-zenekari est (Bartók: *Rapszódia op. 1*)

Magyar Filharmonikusok zenekara, dirigens: Komor Vilmos

A továbbiakban még két alkalommal lépett fel Bartók a mai szlovák fővárosban, mindkét alkalommal a Toldy kör, illetve a Bartók Béla Dalegyesülettel közösen, Németh István meghívására.

1926. november 21.: Bartók-Kodály matiné (Bartók és Kodály zongora- és kórusművei) közreműködött: Toldy Kör Férfikara, karvezető: Németh István László

1932. január 27.: Ünnepi hangverseny (Zongora: Scarlatti, Bach, Beethoven, Kodály, Bartók, közreműködött: Bartók Béla Dalegyesület, karvezető: Németh István László)

E két hangversennyel kapcsolatban fontos megemlíteni az 1926. november 21-én megtartott Bartók-Kodály estet, amelyen a férfikar többek között Bartók Magyar népdalok, valamint Gyermekneknek zongorasorozatából adott elő kórusra ártírt részeket. Ezeket a műveket Németh István László dolgozta át és Bartók lektorálásával és engedélyével mutatták be.

Erről Bartók levélrészlete tanúskodik 1926. szeptember 12-i keltezéssel:
„Kedves Németh! Mellékelve küldöm az ígért 4 dalt. Ha nem jön semmi sem közbe, okt.2-án vagy 3-án Pozsonyba érkezem néhány napra, nem volna-e túl késő, ha csak akkor nézném át? A most mellékelt 4 dalról akkor majd beszélgethetünk. A Toldy-kör férfikara ezt a művet bárhol és bármikor előadhatja, csupán az a kérés, hogy a kótaanyagot ne kölcsönözze más énekkarnak (...) Nagyon örülnék, ha sikerülne ez a koncert, legalább hallhatnám ezt a 4 dalt, amelyen olyan lényegesek a változások, hogy szinte új műnek lehet őket tekinteni. (...)”

Bartók ezen az esten saját művei közül a Karácsonyi énekek - Colinde I. sorozatát játszotta, továbbá az I. Siratóéneket, a Három burleszkot, valamint Kodály op. 3-as Zongoradarabjaiból válogatott.

A pozsonyi hangversenyek után szükséges megemlíteni Bartók egy „hangversenykörútját”, amelyre Komáromban, Losoncon és Rimaszombatban került sor.

E hangversenyeken Bartók az egyetemes zongorairodalom mellett saját műveit is a közönség elé tárta. Az egymást követő hangversenyek műsora szinte teljesen azonos volt.

Komárom:

1924. február 5.: Szóló zongoraest (Scarlatti, Beethoven, Chopin, Brahms, Debussy, Bartók)

Losonc:

1924. február 9.: Szóló zongoraest (Scarlatti, Beethoven, Chopin, Brahms, Debussy, Bartók)

Rimaszombat:

1924. március 29.: Szóló zongoraest (Scarlatti, Beethoven, Chopin, Brahms, Debussy, Bartók)

Kassa:

A szlovákiai hangversenyek közül a kassai szereplések is jelentősek. Ezek között szerepelt egy kamaraest Waldbauer Imre hegedűművésszel, két szóló hangverseny, egy Basilides Mária énekesnővel, valamint az utolsó koncertre 1939-ben került sor Zathureczky Ede hegedűművész és Dohnányi Ernő zongoraművész közreműködésével, melyet a Magyar Rádió is közvetített.

1923. április 5.: Szonátaest, közreműködött Waldbauer Imre-hegedű

1926. április 20.: Szóló zongoraest (Scarlatti, Beethoven, Chopin, Debussy, Bartók)

1930. január 21.: Szóló zongoraest (Purcell, Marcello, Della Ciaja, Beethoven, Chopin, Bartók, Kodály)

1930. december 14.: Ének-zongora est, közreműködött Basilides Mária

(Ének: Händel, Schubert, Bartók, zongora: Bach, Scarlatti, Beethoven, Bartók, Kodály)

1939. november 4.: Kamaraest, közreműködtek Dohnányi Ernő, Zathureczky Ede (Dohnányi, Beethoven, Liszt, Bartók, Bartók-Ország)

Eperjes:

A két eperjesi koncert közvetlenül követte az előző esti kassai hangversenyt, így a műsor mindkét városban azonos volt.

1926. április 21.: Szóló zongoraest

1930. január 22.: Szóló zongoraest

A hangversenyek nem zajlottak mindig zökkenőmentesen, amelyről Bartók néhány írása is tanúskodik. Íme egy példa édesanyjának címzett leveléből:

„Vége-óriási kalamitások után – sikerült megtartani itteni hangversenyünket. Vízumot csak állutakon kaptunk, itt 20 perccel a hangverseny előtt jöttek hivatalos személyek és be akarták tiltani a hangversenyt, mert valami ministerstvó-i /minisztériumi/ engedély hiányzott, végre kégyelemből még az egyszer és utoljára engedélyezték. A pódium olyan rozoga volt, hogy szék, zongora, pult csak úgy lejtették a táncot a legkisebb mozdulatra. A zongora mellé alig fért a lapozó széke, úgy hogy állandóan hasba lökdöstem bal könyökömmel. A pódiumhoz hiányzott a feljáró lépcső, rögtönöztek egyet székéből és egy fehérre festett konyhasámliból, ezen lejtettünk fel és alá Waldbauer és én köz-örömr. A program egészen hibásan volt nyomtatva – mert közben elveszett egy levél... A pódium rosszul volt világítva, szegény lapozó alig olvashatta a kottákat, az én szonátámnál Imrének is kell vagy négyszer lapoznia, ami lépteinek nagy nyikorgása és a pódiumnak még fokozottabb ingása közepette történt meg valamennyiszer. Imre szonátámban egy helyen elfelejtette levenni a szordínót - szólt a hegedű vékonyan-véknyan- vékonyacskán és veszedelmesen közeledett egy F, sőt FF hely: Jesz-szus Márja, mi lesz itt! gondoltam és végre rá vettem hogy kiabáljak: le a szordínóval! Mindennek a koronája végül az volt, hogy a lapozó leverte a kottát a pultról és úgy szedegette fel a földről. Nahát én már közel jártam ahhoz, hogy hangos nevetésben pukkadjak ki. Még soha ilyen koncertem nem volt. De a terem is megtelt, taps is volt bőven.”

A fenti sorok és tapasztalatok Bartók 1923-as kassai koncertjét foglalják össze, melyen Waldbauer Imrével szerepelt és amelyen többek között Bartók 2. Hegedűszonátáját is bemutatták.

Bartók csehországi hangversenyei

Prága (Praha): 1925, 1927, 1934

Brünn (Brno): 1925

Prága:

1925. január 10.: Szerzői est,

közreműködött: Marie Hlousková - ének

Program: *Bartók B.: Magyar népdalok-1.,2.,3.,5.,4, Szlovák népdalok, válogatás (ének-zongora)*

Bartók B.: II. Elégia, Három burleszk, Szonatina, Gyermeknek 3.,4. kötet-válogatás

1927. október 16.: 1. Zongoraverseny bemutatója

Előadók: Bartók Béla zongora

Cseh Filharmonikusok Zenekara

Dirigens: Strasser István

1934. november 28.: 2. Zongoraverseny bemutatója

Előadók: Bartók Béla zongora

Cseh Filharmonikusok Zenekara

Dirigens: Václav Talich

Brünn:

1925. március 3.: Szerzői est,

közreműködött: Marie Fleischová - ének

Program: Azonos a prágai programmal.

Bartók műveinek és előadóművészetének fogadtatása Csehszlovákia és Szlovákiában

Az előzőekben felvázolt hangversenyeken, szerzői esteken kívül, amelyeken maga Bartók játszott a szerzeményeit még a következő művei kerültek bemutatásra Szlovákiában és Csehszlovákiaiban.

Szlovákiában:

Pozsony, 1927. március 16.: 1. Vonósnégyes

Előadók: Waldbauer - Kerpely Vonósnégyes

Csehszlovákiaiban:

Prága, 1925. május 19.: Táncszvit

Rendezvény: Prágai Zenei Ünnepek

Előadta: Cseh Filharmonikusok Zenekara

Dirigens: Václav Talich

Prága, 1927. február 19.: Csodálatos mandarin

Helyszín: Neues Deutsches Theater

Dirigens: Steinberg

Összefoglalva Bartók hangversenyeit és műveinek bemutatóit, azt tapasztaljuk, hogy műveinek fogadtatása, illetve a művészete iránt tanúsított reakciók, visszhangok különböztek a két országrész között. Szlovákia területén mindenekelőtt a zongoraművészt ünnepelték, Csehországban a „forradalmár zenész” is teljes mértékben megnyilvánulhatott. E következtetés kiváló bizonyítéka a következő 1927-ben Pozsonyban megrendezett hangverseny és annak sajtókritikája.

1927. március 16-án a pozsonyi Kormánypalotában került sor Bartók I. vonósnégyesének bemutatójára a Waldbauer-Kerpely vonósnégyes előadásában. A megjelent kritikák középutat nem ismerve vagy teljesen elutasító, vagy egyértelműen pozitív hozzáállást tanúsítottak.

„ (...) a hangverseny lefolyása zavartalan volt, csak a szünetekben és az egyes tételek közt zsongott föl a szenvedélyes pro és contra vélemények kórusa: azonban letagadhatatlan, hogy itt olyasvalami történt, ami kihozta sodrából a tisztes pozsonyi publikumot. Voltak olyanok, akik megbotránkozva jelentették ki, hogy amit Bartók összekomponált, az örület, aki őt dicsérni meri, de el nem nyomhatóan úgy érezték, hogy egészen különleges művészi élményt kaptak (...) Tanácstalanul és megdöbbenve állanak az egész világon elismert művek előtt, nem tudnak se ki, se be és temperamentumuk szerint vagy kacskaringós jó vidéki káromkodásba kezdenek az új ármányos nagyvárosi bolondság ellen, vagy amint azt néhányan most is megtették, felháborodásukban csapot-papot elhagyva, futamodásnak erednek, otthagya a „nyavalyás” Bartók muzsikát és inkább „gyerünk az Astória kávéházba cigányzenét hallgatni (...)” írta Mezei Gábor a pozsonyi Híradó 1927. március 20-i számában. Cikkének további részében elítélte a pozsonyi közönséget konzervatívságáért, szűk zenei látóképességéért a modern zene, így Bartók műveinek szántsándékos bojkottálásáért, megbotránkoztató reakciójukért, amelyet Bartók I. vonósnégyese hozott a felszínre. Írását Mezei a „szlovenszkói hangversenyközönség” figyelmébe azzal a szándékkal ajánlotta, hogy az illetékesek legalább gondolkodjanak el reakciójuk helyességén, illetve helytelenségén.

Mindez egy hónappal azután zajlott le Pozsonyban, hogy a prágai közönség Bartók pantomimját, a Csodálatos mandarint ünnepelte. Azt a művet, amelynek az 1926. november 27-i kölni világbemutatója ellenséges sajtó- és szakmai kritikát váltott ki és amelyet 1945 előtt Magyarországon sem volt szabad bemutatni, sőt azután is csak megváltoztatva. Az ellenséges kritika alól a sikeres prágai bemutató viszont kivételt képezett.

„Bartók némajátéka egy prágai színházban.

Szombaton mutatták be a Neues Deutsches Theaterben Bartók Béla pantomimját, A csodálatos mandarin-t. A darabot együtt adták Dohnányi

Pierette fátyola című pantomimjével, amely már régebben szerepelt a színház műsorán és most újonnan tanulták be. Bartók alkotása rendkívül mély hatást tett és viharos tetszést aratott. Az egész sajtó kiemeli Bartók újszerűségét, zsenialitását, és tudását Sztravinszkijhez hasonlítja" - olvasható a Budapesti Hírlap 1927. február 23-i számában.

A csehországi, illetve prágai kritikák szinte minden alkalommal nyitott és haladó szelleműek voltak Bartók műveivel szemben és nem csupán a zongoraművészt tisztelték, de a forradalmárt, az újító zeneszerzőt is látták személyében. Bartók műveit, akár az I. és a II. Zongorakonzert, a kamaraművek, a Táncszvit, vagy az imént említett Csodálatos mandarinról is volt szó, a csehországi közönség elismerésben részesítette.

A haladó szellemű cseh zenei élettel és gondolkodással szemben viszont Szlovákiában mindenekelőtt Bartók előadóművészetét, tehát a zongoraművészt ünnepelték. Ennek kiváló bizonyítéka a komáromi hangverseny sajtóvisszhangja, amely a Komáromi Lapok 1924. febr. 7-i számában jelent meg. A következő gondolatok olvashatók:

„(...) Előadásbeli kvalitásai a legmélyebb hatással voltak a hallgatóságra (...) De ha megkülönböztettük Bartókban az előadóművészt a zeneszerzőtől, akkor szólnunk kell még saját szerzeményeiből előadott darabjairól is (...) Bartók zeneszerzői stílusa az újabb irányokhoz tartozik, a huszadik század forrongó művészeti evölúciójának egyik friss és érdekes hajtása, s az új irányoknak mindig idő kell, hogy általánossá, elfogadottá lehessenek. Bartók stílusa a nagy zenei gócpontokban máris elfogadottá és elismertté vált, nekünk még viszont igazán a szerző saját előadására van szükségünk, hogy megértsük azoknak a népies eredetű motívumoknak bizarr feldolgozását (...)

Azt mindenesetre még kell állapítanunk, hogy Bartók eredeti egyénisége a saját szerzeményei előadásának is érdekességet adott és egy – egy kimagasló hangulatképe, (mint pl. „Este a székelyeknél”) azoknak a tetszését is kiváltotta, akik a légkevésbé sem értenek egyet a klasszikus iskola elhagyásával (...) Előadói és zeneszerzői nagyságában egyaránt megismerhettük őt s mutatót kaptunk az általa képviselt modern zenéből (...)

Láthatjuk, hogy Bartók sajátos zenei stílusát, játékmódját és népzeneire épülő szerzeményeit a közönség Szlovákiában nagyobb érdeklődéssel és elismeréssel fogadta maga a szerző előadásában. Míg műveire némi fenntartásokkal reagáltak, zongorajátékát, előadóművészetét kivétel nélkül elismerés övezte.

Mindezek után felmerül a kérdés, miben rejlett Bartók előadóművészetének varázsa, miben volt olyan különleges, sajátos és egyben megnyerő? Ez külsőségekben és tartalmilag egyaránt megnyilvánult.

Bartók játékára ugyanis az ún. *ütős* módszer volt a jellemző. Ez úgy jött létre, hogy az egész játékkaparást egy egységes *ütőmechanizmusként* alkalmazta. Sajátos volt az egyenes testtartása, az egész játékkaparást fixált alkalmazása és gyakran megszólaltatott hangsúlyok, melyeket úgy valósított meg, hogy pontosan időzített mozdulatokkal szinte „*lecsapott*” a zongorára. Szabolcsi Bence kiváló magyar zenetudós jellemzése alapján „*Bartók zongorajátéka a párduc mozgásához hasonlított.*”

Ez a sajátos *fixált játékmód* jelentős mértékben összefüggésben állt Bartók fizikumával, alakjával. Alacsony volt és sovány, kezei csontosak de egyben nagyon izmosak. Szükséges viszont hangsúlyozni, hogy Bartók zongorázása soha nem vált primitív csapkodássá, vagy a „*legendás*” barbár *kalapácsolássá*. A zongorát nem szándékozta a közönséges ütő – effektusokra felhasználni, hanem valójában a zongora új *hangszíneinek keresésére és megszólaltatására* törekedett.

Bartók sajátos előadási módszerének következő meghatározó vonása a *rubato stílusú szabad játékmód* volt. Ennek alapjai mindenekelőtt a népzeneben keresendők. A népdalokban ugyanis a ritmust a szöveg határozza meg, a szótagok természetes hosszúsága és az énekes, az előadó pillanatnyi hangulata.

Bartók úgy adta elő az egyes zongoraműveket, ahogy azokat a népdalgyűjtőutakon hallotta eredeti *vokális vagy hangszeres formájukban*. E élmények és hatások következtében maga Bartók tudta, érezte a legjobban, hogy mennyi szabadságot engedhetett meg magának az egyes művek előadása közben.

A felsorolt sajátos külső és belső vonások következtében Bartók a huszadik század egyik legeredetibb zongoraművészei közé tartozott.

Bartók és Szlovákia ma

Tisztelettel és hálával adóztak és adóznak Bartók szelleme előtt mind a mai napig azok a személyek és intézmények alkalmazottai, akik Szlovákia területén írásokkal, hangversenyekkel, emléknappal, zenei találkozók, emléktáblák avatásával járulnak hozzá Bartók hírnevének öregbítéséhez, alkotásainak népszerűsítéséhez. E nemes célú igyekezet eredménye többek között a Pozsonyban, Komáromban, Ipolyságon elhelyezett emléktábla, a nagymenyi Bartók-szobor, továbbá Csáky Károly Honti barangolás című könyvének Bartók Béla tájainkon fejezete, Albrecht Sándor, Fábry Zoltán, Ág Tibor, Anton Baník, Vladimír Čížik, Oskar Elschek és még további szerzők, írók különféle publikációi.

Említést érdemel a Szlovákiai Magyar Zenebarátok Társaságának országos rendezvénye, a Bartók Béla Zenei Találkozó, a dunaszerdahelyi Bartók Béla Vegyeskar, a nagymenyi Alapiskola, amely 1994 tavaszán vette fel

Bartók nevét, illetve a Bartók Béla komáromi hangversenyének alkalmából megrendezett immár hagyományos hangversenysorozat és még számos emlékhangverseny, rendezvény.

Mindez egyértelmű eredménye annak, hogy a szlovákiai közönség és a szakemberek táborának jelentős része jelszavuknak és küldetésüknek tekintik Kodály szavait, melyek szerint: „*Hadd jussanak Bartók művei oda ahova szárna voltak, az emberek szívébe!*”

Irodalom

Burlas, L.: *Csehszlovákiai levelek*. (Zeneműkiadó, Budapest, 1955)

Čížik, V.: *Bartók's Briefe in die Slowakei*. (Bratislava, 1971)

Csehi, Á.: *Bartók és a Felvidék*. (Komlap, Komárom-Tatabánya, 1994)

Hernádi, L.: *Bartók Béla, zongoraművész, pedagógus, ember*. (Új Zenei Szemle, 1953, sept., IV. 9)

Lampert, V.: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*. (Zeneműkiadó, Budapest, 1980)

Somfai, L.: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Akord, Budapest, 2000)

Somfai, L.: *Bartók - saját műveinek interpretátora*. (Magyar Zene, 1968, IX., 4)

Szőke, P.: *A meggondolgoztató szlovák népzene*. (Magyar Zene, V., 1. 46-76)

Újfalussy, J.: *Bartók breviárium. Levelek – írások – dokumentumok*. (Zeneműkiadó, Budapest, 1980)

EGY IFJÚKORI SZINTÉZIS: A KOSSUTH SZIMFÓNIAI KÖLTEMÉNY

Nemzetinek és egyetemesnek lenni: olyan, kezdettől fogva jelen levő, kettős ideája az életműnek, melyet Bartók közvetlenül a kései romantika világától örökölt. (S ezáltal mintha már legkorábbi *önálló, nagyobb szabású zeneszerzői* megnyilatkozásaiban – öntudatlanul is – újból valóra váltani igyekezett volna azt a szintézist, melyet Mosonyi Mihály egyszer már megkísérelt magyar földön.) E törekvés *lényege szerint* vezette el komponistaként a nyugati zene mindenkori újdonságaihoz: Richard Strauss-hoz, majd kisebb, „kitérők” után Debussyhez, Schönberghez, és így tovább. De az egyetemesség jelszava alatt sem *kizárólag* az újdonságok vonzották: köztudomású, hogy zeneszerzői gondolkodásmódján kezdettől mély nyomot hagyott a *német XIX. század* — annak Beethovennel kezdődő, szerteágazó tradíciója (melyen maga is nevelődött). S hogy a múlt fölfedezése – földrajzilag és időben is egyre bővülő spektrummal – miként vált később az *alkotói újraértelmezés* folyamatává Bartók műhelyében, arra elegendő csupán utalni e helyütt.

Ugyanílyen természetes, hogy a pályakezdő komponista Bartók számára, tartalmi szempontból, a *nemzeti tradíció* fogalma is összetett volt, és korántsem merült ki *pusztán* a XIX. század vokális örökségéhez tartozó népies műdalhagyomány követésében, melytől azután eljutott a parasztdalnak (az életmű s a XX. századi kultúrtörténet szempontjából egyaránt hallatlan jelentőségű) fölfedezéséig. Hiszen első átütő erejű zeneszerzői diadaiát éppen abban a műfajban – a „szimfóniai költemény” műfajában – aratta, melynek jöllehet, közvetlen ösztönző mintáit Richard Strauss (liszti tradíciót folytató) darabjaitól nyerte, ám amelynek egyetlen *egészében magyar zenei anyagú* példáját maga Liszt alkotta meg, nagyjából fél századdal korábban, a *Hungariával*. Hihető vajon, hogy *ennek a* – nemzeti érzelmeit lépten-nyomon, ifjú hevülettel kinyilvánító, huszonéves – *Bartóknak* a számára közömbös lett volna a XIX. századi, s az annak örökébe lépő, kortárs magyar műzenei (különösen a szimfonikus) tradíció? Kompozíciójának ismerete híján Mosonyi aligha lehetett példakép — Liszt viszont igen, s tagadhatatlan: zeneszerzői világának Bartókra gyakorolt hatásával évtizedeken át, viszonylag részletesen foglalkozott a kutatás. Az újabb vizsgálatok Dohnányi műveivel kapcsolatosan mutattak rá a fiatal Bartók alkotásait

nyelvi szempontból inspiráló, fontos tényezőkre.³¹ Ám bármily valószínűtlennek hasson is, tény, hogy a kisebb jelentőségű honi szerzőknek Bartók korai műveit illető – bizonyítható, vagy lehetséges – befolyását soha senki nem vizsgálta érdemben. Ha a mostani tanulmány törleszthet valamelyest e súlyos adósságból, megírása nem bizonyult hiábavalónak.

A *Kossuth szimfóniai költemény* keletkezésének történelmi-politikai hátterében az 1903. évi, magyarországi alkotmányos válság kirobbanását közvetlenül megelőző, feszültséggel teli időszak – nemzet és uralkodó egyre élesedő konfrontációjának szakasza – állt, benne az 1902-es, centenáriumi Kossuth-esztendővel. (A válság kirobbanásának pillanatára – mely Ferenc József hírhedt „chlopy-i hadparancsa” volt 1903. szeptemberében, s a nemzeti közvélemény szemében magára az *alkotmányosságra* tett kérdőjelet – a mű már elkészült.³²) Kossuth Lajos emléke, szellemi hagyatéka előtt tisztelgő (s nemegyszer aktuálpolitikai kérdésekkel átitatott) zeneművek sokasága látott napvilágot 1902-ben, a centenárium évében, Kossuthnak hódoló alkotásokat pedig bőséggel termelt a letűnt század.³³ Zenei „Kossuth-portré” megalkotására viszont nem sokan tettek kísérletet; Bartók szimfonikus költeménye lényegében előzmények nélkül állt e téren. Igaz, a Filharmóniai Társaság 1895. november 20-án bemutatott Budapesten egy „In memoriam Kossuth” feliratot viselő szimfóniát a kecskeméti születésű, majd Angliában letelepedett komponista, Moór Emánuel (1863-1931) tollából, ám a mű zenéjéből nem hallottak ki magyaros jellegzetességeket a kortársak, és feltételezhető, hogy a darab már Kossuth Lajos halála előtt elkészült.³⁴ Azt is megállapította az egykorú bíráló, hogy Bartók Béla alkotásának „semmi

³¹ Lásd Vikárius László könyvét: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*, Pécs, 1999. Dohnányi korai darabjai – szórványosnak mondható magyar elemeik folytán – nem képviseltek szintézist Kelet és Nyugat zenei világa között. Ám e viszonylag csekély számú magyar stíluselem is fontosnak bizonyult Bartók számára, mint arra a későbbiekben még visszatérünk.

³² Kompozíciós munka: 1903 április-május, hangszerelés: június-augusztus; bemutató: Budapest, 1904. január 13. (a Filharmóniai Társaság Zenekara, Kerner István vezényletével). A bemutatóhoz kapcsolódó, összegyűjtött bírálatok és egyéb dokumentumok: *Documenta Bartókiana Heft 1.* (Herausgegeben von D. Dille, Budapest, 1964).

³³ Utóbbiak szempontjából kiemelkedett három időszak: 1847-48: a szabadságharc előestéje s kezdete, majd 1851-52: Kossuth mámoros amerikai fogadtatásának hónapjai, végül 1894: Kossuth halálának éve. (Részletesebben lásd jelen szerző *Kossuth Lajos és száz év zenehistóriája* című tanulmányát, in: *Kossuth Lajos a zenében*, Miskolc, 2002.)

³⁴ Lásd részletesebben Demény János *Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka c. dolgozatát*, in: *Zenetudományi tanulmányok II.* (szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes), Budapest, 1954, 419-20. oldal. A *C-dúr szimfónia*, Moór nyolc műfajbeli alkotása közül, sorrendben a második.

vonatkozása sincs ezzel a régebbi kompozícióval”.³⁵ Csatazenéje miatt azonban annál több „vonatkozása” lehet a *Kossuth szimfóniai költeménynek* egy szintén történelmi hadi (csak ott ellenben dicsőséges végkimenetelű) eseményeket megidézõ, késõromantikus zenekari darabbal, Csajkovszkij *1812-nyitányával*, mint arra már a korabeli kritika is utalt. Az orosz mester tollából származó, bombasztikus hangú battaglia-muzsika ugyanis szûk négy esztendővel a *Kossuth* bemutatása előtt – Bartók zeneakadémista éveiben – került a magyar fõváros publikuma elé.³⁶ Tudjuk, Bartók késõbb maga is áttanulmányozta a darabot.³⁷

Az 1902-3. évi politikai események elemi erõvel ragadták magukkal a húszas évei kezdetén járó, még töretlen ambíciójú Bartók Béla lelkiületét³⁸ — pillanatnyi utat mutatva éppen stagnáló alkotói tehetségének kibontakoztatása előtt. Nagyszabású mûvével nyilvánvalóan több probléma egyidejû megoldását tűzte ki célul: így az új magyar szimfonikus tradíció megteremtését (Dohnányi mellett, vagy inkább: *helyett*)³⁹; ezenkívül igazi romantikus mûvészi elhivatottság-tudattal, közvetlenül *magához a nemzethez* igyekezett szólni: a *már létező* magyar zenei hagyomány szerves folytatójaként, ugyanakkor a legkorszerűbbnek tûnõ európai nyelvezettel.

Utóbbi szempontból döntõ impulzus érkezett – nem sokkal korábban – Richard Strauss szimfonizmus felõl: elõször az *Imígyen szóla Zarathustra*,

³⁵ Lándor Tivadar cikke a *Pesti Napló* 1904. január 14-i számában, idézi Demény, uo.

³⁶ A mû harsány effektusai többek számára bizarnak hatottak a magyarországi bemutatón: Csajkovszkij „irtózatossá hangtömegeket mozgósított a közönség ellen, mely kapitulálva, legyõzötten, futva menekült a ruhatárba” — írta Korn Aurél, a Budapesti Hírlap kritikus (1900. november 22.).

³⁷ Amint az saját kezûleg vezetett listájából kitûnik, lásd Demény Dille összeállítását: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890-1904*. Budapest, 1974., 234. oldal.

³⁸ Az ihletet adó élmények közvetlen közelségérõl a mû patetikus alaphangja is árulkodik. Bartók nem sokkal a mû hangszerelési munkálatainak befejezését követõen írta le ismertetõ vált mondatát: „En részemrõl egész életemben minden téren, mindenkor és minden módon egy célt fogok szolgálni: a magyar nemzet és magyar haza javát” (Levél édesanyjához Gmundenbõl, 1903. szeptember 8-i keltezéssel).

³⁹ Vikárius, hiv. m., 83. oldal. Dohnányi Ernõ *d-moll szimfóniájának* 1903. januárjában zajlott a budapesti bemutatója (s Bartók már hónapokkal korábban ismerte); a mû így azon alkotások közé tartozott, melyek jelentékeny impulzussal járultak hozzá Bartók magyar hangú nagyzenekari darabjának elkészültéhez — pozitív és negatív értelemben egyaránt. Dohnányi alkotásában sokan, köztük Bartók is, kevesellték a specifikusan magyar nyelvi összetevõket — elismeréssel adózva ugyanakkor a mû kvalitásainak. Késõbb a szimfónia magyaros fõtémája ihlette (egyebek mellett) Bartók Op. 1. *Rapszódiajának* kezdõ gondolatát (lásd Vikárius hivatkozott könyvét: 82-86. oldal); ugyanezt a *Kossuth* nyitó témájával kapcsolatosan is megállapíthatjuk. (Utóbbi kérdésre még visszatérünk a tanulmány késõbbi részében.)

majd a *Kossuthra* leginkább ható *Hősi élet* révén. Már a bemutató kritikái felhívták a figyelmet a *Kossuth* és a *Heldenleben* programjának kapcsolódási pontjaira, továbbá a Bartók-stílus nyilvánvaló straussi előzményeire, mintáira. Mégis alapvető különbségről beszélhetünk a kétféle koncepció között: a német mester „individuális hős-mítoszát” Bartóknál „a haza hősenek patrióta portréja” váltja föl; emellett „a beállítás nemzeti és kollektív lesz”, Kroó Györgyöt idézve.⁴⁰

Ám egészében véve a kompozíció korántsem tekinthető egyfajta, tragikus „magyar *Heldenleben*”-nek. Amit Bartók megalkotott, az nem egyszerűen a straussi modell adaptációja, hanem művészetének első nagyszabású keletnyugati szintézise lett (egyszeri és majdan könnyedén meghaladható voltában is). A szakirodalom többnyire általánosságban beszél a kompozíció kettős élményvilágának *nemzeti tradíciót* képviselő oldaláról. Bartók *Kossuthja* valójában sokkal mélyebben gyökerezett a korszak magyar köznyelvében és műzenei hagyományaiban, mint azt a hazai viszonyok közepette olyannyira újszerű darab – épp kirívó újszerűsége folytán –, *önmagában* sejtethette volna. Kifejezőmódjának modernsége ugyanis mintegy *elfedte* a műben világosan megmutatkozó nemzeti hagyománykövető törekvéseket. Bartók nyilvánvalóan *kereste* azt a zenei tradíciót, melyet folytathat. Az ehhez vezető utat lényegében önerőből kellett megtennie — minthogy a Zeneakadémián, hivatalos formában (az intézmény minduntalan bírált németes szellemisége miatt), nemigen kaphatott ilyen irányú, példamutató ösztönzést. Liszt *Hungariájának egészében magyar zenei világa bizonyára lényeges befolyást* gyakorolt a *Kossuth* koncepciójára, de, mint látni fogjuk, talán melodikájára is. (Bartók még a *Kossuth* komponálását megelőzően tanulmányozta a *Hungariát*.⁴¹) S úgy tűnik, párhuzamosan a *Hősi élettel* és Csajkovszkij nyitányzenéjével, egy további zenekari mű, az 1848-49. évi szabadságharc eseményeinek emléket állító *itthoni szimfónia* programja is inspirálhatta a *Kossuthét*. A bartóki idealizált-historikus csatakép ugyanis nincs előzmény nélkül a kései romantika hazai instrumentális irodalmában. Major Gyula „magyar” megjelölésű, 17. opusz-számot viselő, s az 1890-es évtizedből származó *II. szimfóniájának* szerzői programját tanulságos párhuzamba vonni Bartókéval.⁴²

⁴⁰ Kroó György: *Bartók-kalauz*, Budapest, 1971, 13. oldal.

⁴¹ Denis Dille: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks...*, 239. oldal (476. szám).

⁴² A *Kossuth-szimfóniai költemény* programjának első megjelenése: *Zeneközlöny*, 1904. január 11. Az ismertetéssel egybekapcsolt szerzői elemzésnek csupán részleteit közöljük az alábbiakban.

Major Gyula: Magyar Symfonia Op.17

I. tétel: Bevezetés. Lento.

Magyarországot a sors mintegy örökös háborúskodásra rendelte; küzd a szomszédos hatalmak ellen.

Allegro.

Készülődés a harcra. Körülhordozzák a véres kardot az országban, mindenki csatába megy. Táborozás. Közeledik az ellenség; vidáman, önbizalommal várják érkezését. Harci induló. Megkezdődik a harc. A hadak Istene nem kedvez a magyaroknak, véres csatában elpusztul az ország.

II. tétel: Intermezzo Bellicoso.

A fegyverszünet alatt pajzán huszárcsapat incselkedik az ellenséggel.

III. tétel: Elégia

Búsongás a véghetetlen nyomor felett, mely az elnyomatást követi. Felhangzik a vigasztaló szózat.

IV. tétel: Finale.

Véres harcok árán a nemzet végre kivívta önállóságát. Ünnepi hangulat: égbetörő diadalujongás a nemzet fennállásának ezredéves fordulóján.

Bartók: Kossuth – szimfóniai költemény

E zenemű programjának alapjául a 48-as események szolgálnak. A mű 10 egymással szorosan összefüggő részletből áll, melynek mindegyikét felírat magyarázza.

I. „Kossuth”

E téma, illetve az I. számú részlet Kossuthot akarja jellemezni. [...]

II. „Mi bú nehezül lelkedre, édes férjem?”

Kossuth neje, a hűséges hitvestárs aggódva szemléli férje bánatos, gondoktól redős arcát. Kossuth iparkodik őt megnyugtadni [...]; végre azonban kitör kebléből a rég visszafojtott fájdalom:

III. „Veszélyben a haza!”

[...]

Kossuth merengve néz vissza a dicső múltba:

IV. „Hajdan jobb időket éltünk...”

[...]

V. „Majd rosszra fordult sorsunk...”

Az 5. téma [...] az osztrákok zsarnokságát, törvényt nem ismerő erőszakosságát akarja jellemezni, melyből annyi baj szakadt hazánkra. [...]

Kossuth e szavakkal:

„Harcra fel!”

felriad merengéséből. [...] Innár elhatározott tény a fegyverfogás.

VI. „Jöjjetek, jöjjetek! szép magyar vitézek, szép magyar leventék!”

Ez Kossuth szózata a magyar nemzet fiaihoz, mellyel őket zászlaja alá hívja. [...]

Kossuth megismétli felhívását az egybegyűlt sereghöz, mire ez szent fogadalmat tesz, hogy a harcban mindhaláláig kitart [...]

Pár pillanatra mélységes csönd, s aztán:

VII.

halljuk az ellenséges osztrák csapatok lassú közeledtét. Témájuk az osztrák himnusznak (Gottterhalte) első 2 eltorzított taktusa. [...] Megkezdődik a harc teljes erővel. [...] Összecsapást összecsapás követ, a küzdelem az élet-halál tusa jellegét veszi fel, mit a legvadabb disszonanciák akarnak jellemezni. Hol a magyar csapatok kerekednek felül [...] hol az ellenség. Felfeltűnik Kossuth alakja [...] A harc heve kissé csökken [...] De vajmi hamar elérkezik az ellenség utolsó, végzetes támadása: a túlnyomó nyers erő ellen hiába küzd a magyarok vitézsége, a küzdelem az osztrákok vad diadalával végződik. Bekövetkezik a végső katasztrófa [...]; a magyar hadsereg megmaradt tagjai elbujdosnak az ellenség szörnyű bosszúja elől [...]

VIII. „Mindennek vége!”

Az ország legnagyobb gyászt ölt [...]

De még ettől is eltiltják, így tehát:

IX. „Csöndes minden, csöndes...”

Magyar történelmi eseményekhez kapcsolódó csatazenéket persze írtak hazai tájakon Bartókot és Majort megelőzően is: Lavotta János már a XVIII. század végén,⁴³ majd nyomában Csermák Antal (1809).⁴⁴ Évtizedekkel később, már az 1848-49-es szabadságharc heroikus eszményeit idézte meg Mosonyinak A *honvédek* című zenekari fantáziája (1860), s ugyanúgy a Bécsben élő (de nemzetközi pályájú és magyarbarát) zongoraművész-komponista, Rudolf Willmers 1861-ben felhangzott *Hunnia*-szimfóniájának záró tétele.⁴⁵ Utóbbiak esztétikai háttérében már Berlioz első (1846-ban, Pesten bemutatott) *Rákóczi-induló* feldolgozásának, e roppant ötletességgel felépített darab „harci” pillanatainak élményvilága is meghúzódott. De mit ismerhetett mindezekből Bartók? Berlioz *Rákóczi*-jének kivételével valószínűleg semmit.⁴⁶ Vélhetően más a helyzet Major Gyula *Magyar Symfóniá*-jával kapcsolatban: a mű 1896-ban millenniumi pályadíjat nyert,⁴⁷ ám előadatlan maradt (ami egyértelmű magyarázat arra, miért nem említi a kritika, mint előzményt, Bartók *Kossuth*-ját méltatva); partitúrája és zongorakivonata

⁴³ *Szigetvár ostroma*: 1794; *Insurrekciós nóta*: 1797 (utóbbinak sajnos csak két tétele maradt ránk, s azok éppen nem csatazenék).

⁴⁴ Az *intézett veszedelem* vagy [a] *Haza szeretete* címmel, a Napóleon elleni (s egyben utolsó) nemesi fölkelés alkalmából.

⁴⁵ Willmers darabjáról lásd Haraszi Emil tanulmányát, *II. Rákóczi Ferenc a zenében* címmel, in: *Rákóczi emlékkönyv 2. kötet* (Budapest, 1935), 234-6. oldal.

⁴⁶ Bartók egyébiránt még 1896-ban átiratot készített a Rákóczi-indulóból (lásd Dille összeállítását: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks...* 23., 48. és 187. oldal.)

⁴⁷ A Műbarátok Körének pályázata, melyről lásd többek között Kereszty István írását: *A fővárosi hangversenyek története 1919-ig*, in: *A magyar muzsika könyve* (Budapest, 1936), 207. oldal. Major Gyula *Magyar Symfóniája* esetén elképzelhető, hogy hatott a műre Willmers *Hunniája*, mint azt a két program sejtetni engedti.

viszont 1901-ben megjelent,⁴⁸ s így könnyen a magyar stílusú zeneművek iránt érdeklődő Bartók kezébe kerülhetett. Sajnálatos tény, hogy a Bartók által áttanulmányozott zeneművekről viszonylag hosszú ideig, saját kezűleg vezetett lista⁴⁹ megszakad az 1902. esztendő folyamán, s így épp a *Kossuth* keletkezését megelőző hónapokról nem adhat már tájékoztatást, a bartóki stílusfejlődést befolyásoló tényezőket, s az e szempontból szóba jövő magyar műzenei alkotásokat illetően.

A két szimfonikus program feltűnő kapcsolódási pontjai azonban aligha tekinthetők a véletlen művének. Major szimfóniájának futólagos áttanulmányozása ezenkívül azt a képet alakítja ki, hogy Bartók nem csupán fontos programbeli, de egyéb jelentős, zenei természetű ösztönzéseket is kaphatott ettől a kompozíciótól.⁵⁰ Ezt sugallja mindjárt a két darab kezdetének összehasonlítása.

A kétfajta program ugyanakkor döntő, politikai tartalmú különbségeket hordoz: Majoré szerint „...a nemzet végre kivívta önállóságát”. Ezzel a millenniumi álommal számolt le 1902-3 közvéleménye, s az elégedetlen-forrongó osztársadalmi légkör gyújtotta lángra a pályakezdő ifjú komponista alkotó fantáziáját is. A bartóki program így tehát véget ér, mielőtt fölcsendülhetne a „vigasztaló szózat”. (Utolsó felirata: „Csöndes, minden csöndes...” Harsányi Kálmán [1874-1939] költeményének kezdő sorát idézi ugyan⁵¹; ám tartalmi szempontból önmagáért beszél, és sokkal inkább társítható Petőfi Sándor híres verséhez – „Európa csendes, újra csendes...” [1849]; a kétfajta politikai szituáció különbségei ellenére –, mint arra már Szabolcsi Bence fölhívta a figyelmet.⁵²)

Lehetséges, hogy Major Gyulának egy másik kompozíciója, az 1894-ből származó *Kossuth Gyászinduló* sem kerülte el Bartók figyelmét: a mű szikár szövetsmódja, ötletes megoldásai (melyek folytán a *Rákóczi-induló* motívumai kapcsolódnak össze a *Kossuth-nóta* dallamával) talán (közvetett) mintát nyújtottak a szimfonikus költeményt berekesztő hatalmas gyászindulóhoz. Egyáltalán: nehezen elképzelhető, hogy Bartók *ne* vett volna kézbe, műve megalkotásával összefüggésben, olyan szerzeményeket, melyek az 1902-es

⁴⁸ Pesti Könyvnyomda RT. (év- és lemezszám nélkül), megjelenéséről lásd a *Budapesti Hírlap* 1901. ápr. 9-i számát.

⁴⁹ Denis Dille: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks...*, 217-245. oldal.

⁵⁰ Major Gyuláról, mint komponistáról, egyébíránt nem volt elismerő véleménnyel Bartók, amit elárul egy (1905. november 30-án, Thomán Istvánhoz írt) levele.

⁵¹ A verset kétféle zenei anyaggal is hangokba öntötte Bartók 1903 tavaszán, közvetlenül a *Kossuth* komponálását megelőzően (illetve részben azzal párhuzamosan): énekhangra és zongorára, valamint a cappella férfikarra (Dille: *Thematisches Verzeichnis...*: 73. és 74. szám).

⁵² V.ö.: Denis Dille: *Bemerkungen zum Programm der symphonischen Dichtung „Kossuth” und zur Aufführung dieser Komposition*, in: *Documenta Bartókiana Heft 1*.



Kossuth-centenáriumhoz kapcsolódtak, és *legalább ne* futotta volna át a megelőző évtized kossuthi vonatkozású termését. A Huber Sándor szerkesztette, 1902. évi Kossuth Albumban kapott helyet Lányi Ernőnek egy, Pósa Lajos hazafias versére komponált dala. Pósa költeményének kezdő strófája⁵³ *Gott, erhalte*-gyűlölettel indít, majd Kossuth-utalással zár. Nem elhanyagolható előzmény, Bartók megoldása szempontjából — akkor sem, ha tudjuk: a *Gott, erhalte*-ének (vagy éppen az ellenkezője) miatti konfliktusok a kor napi botránykrónikáinak állandó fejezetét képezték.⁵⁴ (Bartók egyébiránt maga is megzenésített négy Pósa Lajos-verset, éppen 1902-ben.⁵⁵) A *Kossuth szimfóniai költemény* *Gott, erhalte*-persziflázsa ténylegesen szimbolizált: az osztrák császárhimnusz mintegy nemzeti látszat-függetlenségünk jelképévé vált az alkotmányos válság időszakában.

A művet indító „Kossuth”-téma, s az ezzel motivikailag összefüggő „magyar vitézi” téma mögött (a 178. ütemtől), sajátos hangközfordulataik és ritmusképleteik révén, felsejlik a *Rákóczi-induló* néhány karakterisztikuma.⁵⁶ A vitézi melódia, mely később a csatajelenetben mint magyar harci téma kapott helyet, zsánerét tekintve egyébként sem mondható ismeretlennek a XIX. század zenéjében. Nem túlzás ennek a dallamtípusnak valóságos családfájáról beszélnünk; képviselőinek közös vonása a magyar verbunkoszenében gyökerező általános köznyelvi eredet. Megjelenik már Schubertnél (*Divertissement à l' hongroise*, Op. 54; D. 818: a rondó-finálé kerettémaként), később Liszt *Hungaria* szimfonikus költeményének indulómuzsikájában. Motivikai téren ugyanezt a típust képviseli Bartha Gyula dilettáns, centenáriumi *Kossuth-indulója*⁵⁷:

⁵³ „Hát még mindig az a gyűlölt Gott erhalte' járja? / Fújja fújja a németnek katonabandája / Könnyet hullat a glédában minden magyar regimentje / S egy dal sír a puskacsőn át: Kossuth Lajos azt üzenté.”

⁵⁴ A kor politikummal átszőtt kultúrtörténetét tarkító epizódként említtem meg, hogy még *verses színjáték* is bemutatásra került Budapesten, A *Gotterhalte* címmel, 1903 márciusában (Magyar Színház). Szerzője Mérei Adolf volt; a darab cselekményében a *Gott erhalte* és a *Kossuth-nóta* miatt történt összetűzés.

⁵⁵ Dille: *Thematisches Verzeichnis...*: 67. szám.

⁵⁶ V. ö.: Bónis Ferenc: *Történelmi jelképek a magyar zenében a nemzeti romantika korától — Kodályig* (in: Bónis: *Mozarttól Bartóktig*, Budapest, 2000, 185-6. oldal). A „Kossuth”-téma rokonságára a *Hungáriával*, a *Bánk bán Keserű borsalával* (stb.) már Szabolcsi Bence fölhívta a figyelmet (A XIX. század magyar romantikus zenéje; hivatkozik rá Demény János: *Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka*, 420. oldal). Kassai István *Rákóczi-induló* reminiscenciára mutatott rá a *Kossuth Gyászindulójában* (Kassai: *Három dallamtörténeti adalék*, in: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok a nemzeti romantika világából*, szerk. Bónis Ferenc, Budapest, 2005, 148. oldal).

⁵⁷ Kiadta az Egyetemi Kör (1902).



(Bartha Gyula Kossuth-indulójának [1902] első két dallamsora)

Hogy Bartók esetleg e gyarló kompozíció (önmagában viszont kétségkívül érdekes) dallamától, vagy – ami sokkal valószínűbb – Liszt *Hungariájának* nemes-patetikus indulótémájától, vagy pedig egy harmadik műtől nyert-e melodikai ihletést, kérdés marad.

A művet indító borongós, sötét tónusú „Kossuth”-téma, mely a *Gyászinuló* alapjául is szolgál egyben, közeli rokona a Harsányi Kálmán versére keletkezett, *Est* című Bartók-dal⁵⁸ c-moll nyitótémájának.⁵⁹ S mindezek bizonyos mértékig rokonok Dohnányi 1903 elején bemutatott *d-moll szimfóniájának* főtémájával – az összefüggés semmiképp sem elhanyagolható.

A *Kossuth szimfóniai költemény* káprázatos fogadtatásának történetét – ahogy az 1904. január 13-i bemutatót követően a publikum, s nyomában a kritika lelkesedése nem csupán országos hírnevet szerzett az alig 23 esztendő komponistának, de egy csapásra a nemzet ünnevelt, többek szemében első számú zeneköltőjévé avatta Bartók Bélát – számos alkalommal megírták már⁶⁰; mindezt most nem kívánom elismételni. Másodszori, manchesteri felhangzása a győri születésű karmester-fenomén, Richter János vezetésével, 1904. február 18-án, már kevésbé bizonyult világraszóló diadalnak. Udvari-as fogadtatása törvényszerű volt: *zenei értékei ott önmagukban* hatottak: a mellékelt program-magyarázat nem indított újtára különösebb érzelmi lavínát; a kritika hajlamos volt *elsősorban* Richard Strauss-epigonizmust látni Bartók koncepciójában, s végül az angol hallgatóság nem tudott mit kezdeni

⁵⁸ Esztétikai értelemben e dalban (szorongásteljessege, vigasztalan „sirató” hangja folytán, s Bartók későbbi zeneszerzői világától idegen, helyenkénti szentimentalizmusa mellett is) megannyi majdani bartóki lassú-finale (*Kossuth, Négy zenekari darab, Zongoraszvit, A csodálatos mandarin*, stb.) előképet láthatjuk!

⁵⁹ E moll témák közös sajátágai: az emelt IV. fok, a fölfelé ívelő mollhárm-as-bontás, továbbá a VI. fok érintése.

⁶⁰ A fontosabb irodalmak közül elég, ha kiemeljük az alábbiakat: Demény János: *Bartók Béla tanulói és romantikus korszaka*; Ujfalussy József: *Bartók Béla* (2. kiadás), Budapest, 1970.; Kroó György: *Bartók-kalauz*; Tallián Tibor: *Bartók Béla*, Budapest, 1981.

a *Gott erhalte* eltorzításával, mely inkább tűnt számukra hibának, semmint erénynek. Ami nem volt nagy csoda, hiszen Haydn melódiája, archaikus nyugati dallamtípusokban való gyökerezettsége révén, egy *nem jelentéktelen* szállal az angol himnuszhoz, mint előképhez, is kapcsolódott. Bartók életében nem adták elő többé a *Kossuth szimfóniai költeményt*.

Zenei világa azonban tovább élt az életmű megannyi fejleményében: például a lassú tétellel záruló nagyforma tipikus maradt Bartók kompozícióiban, egészen a '10-es évek végéig. Nem kevésbé jelentékeny szerepet töltöttek be a *Kossuth* melodikai anyagának leszármazottai – kiváltképp a „magyar vitézi” témáé – az életmű elkövetkező darabjaiban, pár esztendőn át. Szinte csodálkozni való volna, ha nem találkoznánk effélével mindjárt az 1903 ősze–1904 nyara között keletkezett *Zongoraötösben*: a rikítóan színpompás finale codájának egyik, hosszan kígyózó melódia-alakzata a „magyar vitézi” téma rokona. Utóbbinak legfontosabb elemeit az *I. szvit* (Op. 3.) több témája is tartalmazza (I. tétel: második epizódtéma: a 210. ütemtől; ilyenek továbbá a III. és IV. tételkezdetek — melyek azonban közös alapgondolatra, az I. tétel nyitó melódiájára nyúlnak vissza). A „magyar vitézi” téma még közvetlenebb leszármazottjának tekinthető a *II. szvit* (Op. 4.) (szonátaformájú) II. tételének második (a kvartemblémát hangrepetíciókkal, nyomatékosan ismétlő) témája. S még négy évtizeddel a *Kossuthot* követően is, a mű egyes nyelvi alapelemeinek utódaira bukkanhatunk a zenekari *Concerto* középtételében; ugyanúgy Bartók *legkorábbi* „torz” zenéjének – esztétikai értelemben – igen közeli rokonára ismerhetünk a szintén e kései zenekari darabban föllelhető *utolsóban*. De ezek vizsgálata már önálló tanulmányt kíván.

Dombi Józsefné

MOZART, LISZT, BARTÓK HANGVERSENYTÍPUSAINAK JELLEMZŐI

A tanulmány Mozart, Liszt, Bartók előadóművészi pályájának kibontakozását mutatja be. Ezzel kapcsolatban több kérdést vizsgál meg.

Hogyan indult e három művész pályája a zenetanulás kezdetétől, kik voltak a tanáraik, mi alkotta a repertoárjukat, milyen fellépési lehetőségeik voltak, kik voltak a hangversenyek rendezői esetleg támogatói, mi jellemezte a művészek hangversenytípusait.

Mozart zongoratanulmányai és hangversenyeinek jellemzői

Mozart négyéves korában kezdett billentyűs hangszeren tanulni, emellett hegedülni is tudott az édesapja hegedűórái hallgatása alapján. Mozart első és legfontosabb tanára apja, Leopold Mozart, aki maga is képzett muzsikos volt.

A tanítás során a szerető apai szigor kellő pedagógiai érzékkel párosult. Leopoldnak jó meglátásai voltak a koncertkörutak elindításában és megszervezésében. Wolfgang első bemutatkozására hatéves korában került sor. Mozart korán kitűnt rögtönzőképességével, melynek tanúbizonyságát a legelső fellépések is igazolták. A hangversenyek programján korabeli Menüettek és főként saját műveit játszotta. A kamarazenében is jeleskedett, amikor négykezes és hegedű-zongora szonátákat adott elő. Leopold tudta, hogy fiának a zenei tanulmányok mellett nyelvtanulásra is nagy szüksége van. Igyekezett olyan körökben mozogni, hogy más zeneszerzők is megismerhessék tehetségét és emellett hassanak fia további zenei fejlődésére. Az első európai turné során Rameau, Schobert is meghallgatta Wolfgangot. Melchior Grimm nagy szerepet játszott a hangversenyek sikereinek közlésében.

Angliában Johann Christian Bach, Itáliában Padre Martini hatott Mozart-ra. Az európai turné során főként királyi kastélyokban, főúri rezidenciákban játszott. Leopold Londonban nyilvános hangversenyt is szervezett, amely jelentős bevétellel zárult.

Mozart életében jelentősek voltak az 1784-ben rendezett bécsi akadémiák, melyeket saját maga szervezett. Az akadémiák mellett ebben a koncert-szezonban Gallizin és Eszterházy grófoknál is játszott.

„1784-ben Mozart 176 bérletet tudhatott magának, akik fejenként 6 guldent fizettek előre a három estéből álló hangversenyre. A koncertelőfizetők többsége nemes volt. Mozart 1784 márc. 4-én kelt levelében beszámolt Leopoldnak az egyéb akadémiákról, amelyen közreműködött. A hangversenyek gyakoriságát a következő táblázat mutatja:

Febr. 26. csütörtök Gallizin

Márc. 1. hétfő Johann Esterhazy

Márc. 4. csütörtök Gallizin

Márc. 5. péntek Esterhazy

Márc. 8. hétfő Esterhazy

Márc. 11. csütörtök Gallizin

Márc. 12. péntek Esterhazy

Márc. 15. hétfő Esterhazy

Márc. 17. szerda első magán akadémiaja

Márc. 18. csütörtök Gallizin

Márc. 19. péntek Esterhazy

Márc. 20. szombat Richter (aki népszerű tanár és zongorista volt, aki az évben maga is rendezett akadémiákat).

Márc. 21. vasárnap Mozart első akadémiaja a színházban”⁶¹

Az akadémiákon Mozart saját zongoraversenyait játszotta.

„A másik nyilvános hangversenytípus a Tonkünstler-Societät évi 2-2 koncertje. Ez a Társaság 1772-ben alakult a zenész özegek és árvák megsegítésére. Mozart több művét ajánlotta fel a jótékony célú estekre pld 1775-ben a Dávid penitense c. oratóriumát. Mozart maga is gyakran játszott e hangversenyeken.

Mozart 1789-ben már nem számíthatott korábbi közönségére.

A bécsi társadalom alaposan megváltozott. A török elleni küzdelem mellett egymást követték a pusztító járványok. Az emberek pénz szűkében voltak. A nagy nemesi családok sarjai közül sokan a háború kitörésekor a regimtentjüknel jelentkeztek. A bécsi arisztokrata családok zöme elhagyta bécsi palotáit és vidékre költözött.

Mozart bérleti hangversenyeinek kudarcá többek között az arisztokrata és polgári körökben egyre általánosabbá váló pénzszűkére vezethető vissza. Az arisztokrata családoknál eltűntek a nagylétszámú zenekarok. A polgári családoknál előtérbe került a kamarazene.”⁶²

⁶¹ H.C: Robbins Landon 1791 Mozart utolsó éve Corvina 2001 Szombathely 40.p.

⁶² Landon: i.m. 47.p.

Mozart 1791-ben már nem mozgott arisztokrata körökben. Schikaneder színháza lassanként kezdte elfoglalni az udvari opera és az arisztokrata szalonok helyét. A Varázsfuvolán kívül még két mű komponálása is fűződik a színházhoz: *Per questa bella mano* c. dal és a *Weib ist das herrlichste Ding* K. 613. zongoravariáció.

„1791-ben megritkultak a nyilvános hangversenyek. Az 1791-es évben Mozart magánházaknál lépett fel, többek között Johann Tost nagykereskedő, üzletember házában, aki Eszterházán a második hegedűszólamot vezette. 1791. ápr. 12-én készült el az utolsó vonósötös, melyet április 14-én mutatnak be. Mozart vélhetően megszervezte a mű előadását.

Franz Sales von Greiner udvari tanácsos házában is gyakran fellépett, aki Mária Terézia pártfogoltja volt, hadügyekkel foglalkozott majd udvari tanácsosi címet kapott, Bécs élelmiszerellátását intézte. Emellett jogász volt és tagja az udvari tanulmányi bizottságnak.”⁶³

Mozart itt elhangzó koncertjeinek műsorát is vélhetőleg saját kompozíciói alkották.

Mozart mind magán, mind nyilvános hangversenyeken egyaránt fellépett. Szóló, kamarazene és zenekari hangversenyeken egyaránt játszott. A jóteknő célra adott rendezvények is fellelhetők már. Mozart elsősorban saját műveit tűzte műsorra, a fellépések kezdetén gyakoriak voltak a rögtönzések. 1784-ben a bécsi akadémiák inspirálták újabb és újabb zongoraverseny megírására és bemutatására.

Liszt zongoratanulmányai és hangversenyeinek jellemzői

Liszt első tanára édesapja Liszt Ádám, akinek jelentős zenei háttere volt. „Mükedvelő zongorista és csellista, hegedűn is játszott és igen jó basszushanggal rendelkezett.”⁶⁴ Széles repertoárt ismert többek között Bach, Mozart, Hummel és a fiatal Beethoven darabjainak jó részét. Liszt Ádám felismerte fia különleges tehetségét és mindent megtett annak érdekében, hogy ez akadálytalanul kibontakozzon. Hatéves korában kezdte el zongorára tanítani. Módszere még mai is korszerűnek tekinthető. „A kottaolvasás mellett arra ösztönözte, hogy az emlékezetből játsszon, másrészt lapról játsszon és hogy improvizáljon.”⁶⁵

⁶³ Landon i.m. 43. p.

⁶⁴ Alan Walker: Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek 1811-1847. Ford. Rácz Judit, Zeneműkiadó Budapest, 1986. 82. p.

⁶⁵ Alan Walker i.m. 83. p.

Liszt gyors fejlődését mutatta, hogy alig 2 év tanulás után hibátlanul, szigorú tempóban és pontos ritmusban játszotta Bach, Mozart, Hummel, Cramer darabjait. Liszt Ádám a továbblépés érdekében három általános célt tűzött maga elé.

„Bécsbe kell küldeni a gyereket, ahol megfelelő morális nevelésben részesülne

Elsőrangú zenetanárról kell gondoskodni, aki hetente legalább háromszor foglalkozik vele, emellett a fiú franciául és olaszul tanulna.

A gyors előrehaladást biztosítandó a gyerek a lehető leggyakrabban hallgathat koncerteket, operákat, énekes miséket.”⁶⁶

Mielőtt a bécsi tanulmányokra sor került volna Liszt Ádám több hangversenyt szervezett fia számára.

Először 1820 októberében Sopronban a régi kaszinóban tartott hangversenyen mutatta be fiát a közönségnek.

„A hangversenyt egy vak fuvolaművész rendezte, aki maga is csodagyerek volt, de ebben az időben elvesztette a közönség kegyeit. Arra számított, hogy a csodagyerek Liszt feléleszti az ő népszerűségét is. Liszt Ries: Esz-dúr zongoraversenyét játszotta.

Nov. 26-án Pozsonyban Eszterházy Miklós gróf otthonában adott önálló hangversenyt, ahol Ries: Esz-dúr zongoraversenyét játszotta és népszerű dallamokra improvizált.

A hangversenyen a Diétán tartózkodó magyar nemesek vettek részt, akik ezután alapítványt hoztak létre, amellyel Liszt külföldi tanítatását segítették. Liszt tanára Bécsben Czerny volt. Itt még nagyobb gyakorlatot szerzett a lapról játékban és megtanult önállóan gondolkodni a zenéről. A pozsonyi hangverseny óta két év telt el és Liszt egyszer sem játszott nyilvánosság előtt. Czerny lebeszélte róla. Nem szívesen mutatta volna be a bécsi közönségnek, amíg nem pódiumkész művész. Apja ennek ellenére számos fellépést szervezett arisztokrata házaknál. Az első nyilvános bécsi hangversenyre 1822. dec. elsején a városházán került sor, Carolin Unger énekes és Leo Lubin hegedűs közreműködésével. Liszt Hummel: a-moll zongoraversenyét adta elő, emellett szabad fantáziával lépett fel. 1823 április 13-án került sor a következő bécsi koncertjére, melyet a Redoutensalban rendeztek vasárnap délután. Kisegítő művészeket is szerződtettek, akik Kreutzer és Rossini műveket énekeltek. Liszt Hummel: h-moll versenyművét és Moscheles. Grandes Variations zongorára és zenekarra írt művét játszotta”⁶⁷ Megszo-

⁶⁶ Alan Walker i.m. 90. p.

⁶⁷ Alan Walker i.m. 103. p.

kott dolog volt, hogy a költségeket a koncertező művész viselte és egyben ő állt a műsor középpontjában. A kisebb szerepet játszó művész viszont hozzájárult a siker biztosításához.

Liszt Ádám a bécsi tanulmányok után európai körútra⁶⁸ vitte Ferencet. Elsősorban Franciaországban és Angliában szeretne volna bemutatni. Ilyen előadókörút jelentős anyagi bevétellel kecsegtetett. Előtte azonban egy koncertet szervezett Pesten. Liszt ismét Moscheles darabját játszotta, valamint néhány szabad fantáziát a közönség által megadott témákra. Az első turné helyszíne München, Augsburg és Stuttgart voltak.

Münchenben tartózkodott ekkor Moscheles is, aki hangversenyei belépődíját az Oktoberfest-i ünnepekre apellálva megduplázza. Liszt Ádám is az Udvari Színházat és zenekarát bérelte ki. Ez alkalommal Liszt Ferenc Czerny: Esz-dúr variációt játszott, amelyet zongorára és zenekarra írt a szerzője. A siker óriási volt. A királyi család is jelen volt, Strassburgba és Párizsba szóló ajánlólevelekkel látta el Lisztet. A turné ezen állomásai 921 Ft tiszta hasznot hoztak

Párizsban a bérelt lakásuk Sebastian Erard zongorakészítő műhelyével szemben volt. Erardnak volt egy nagy szalonja, ahol szólókoncerteket rendeztek. Hamarosan összehátrákozott a két család. Erard egy új hétoktávos modellt ajándékozott Lisztnek, amelyen már az új ismétlőtechnika működött. Ez volt az a hangszer, amelyet Liszt magával vitt turnéira. Egyfajta üzleti megállapodást kötöttek, hogy Liszt Erard zongorán fog játszani, ha a gyáros a koncertek színhelyére szállítja a hangszert. Így pld. Londonba, Bordeauxba, Genfba is eljutott az Erard zongora.

Liszt Ádám levele szerint 1823-24-ben Párizsban Liszt Ferenc 38 alkalommal játszott nyilvánosan. Liszt Ádám a színházat is megkapta ingyen saját javára olyan feltétellel, hogy egy jótékonyági hangversenyen is játszik fia a Concerts Spirituels keretében. Liszt Ádám egy szimfonikus zenekart is szerződttetett amikor Ferenc Hummel: h-moll zongoraversenyét és Czerny zongorára és zenekarra írt variációit játszott. Ez a koncert nyilvános diadalt hozott. Liszt Ádám feljegyezte, hogy a koncert 4711 frank bevételt hozott és 14 újságíró versengett azért, hogy Lisztről írasson.⁶⁹

Liszt és apja gyakran jártak koncertre és pld. Hummelt is meghallgatták az Erard szalonban. Liszt londoni hangversenyére 1824. jún 5-én került sor, mely félig zártkörű est volt az Argyll Roomban. Ezután számos zártkörű estélyen lépett fel, majd jún. 21-én nyilvánosan is bemutatkozott. Jónéhány

⁶⁸ Alan Walker i.m. 117. p.

⁶⁹ Alan Walker i.m. 121. p.

neves zongorista is meghallgatta az estet: Clementi, Cramer, Ries, Kalkbrenner, Cipriani Potter. A műsoron Hummel: h-moll zongoraversenye hangzott el, majd rögtönzött Rossini: Sevillai borbély c. opera egyik témájára. IV. György király windsori kastélyában is fellépett. Itt Eszterházy Pál herceg is hallotta Lisztet.

Liszt Ádám Manchesterben is teremtett koncertlehetőséget és ragaszkodott a 100 font honoráriumhoz, amely akkor is csillagászati összegnek számított. Liszt a színházban zongoraversenyt játszott Ezen az esten közreműködött egy 4 éves hárfás csodagyermek.

Liszték újabb meghívást kaptak a következő évre is.

Boulogne sur Mer fürdőhelyen Liszt egy Casinóban játszott, váratlan felkérésre. Apja a helyzetet kihasználva a tehetős vendégektől borsos belépődíjat szedett, amely 600 frank tiszta hasznót hozott.

1826-ban Liszt franciaországi körútra indult, Bordeaux, Toulouse, Marseilles, Lyon és egyéb városokba. Ezután Genfbe és Luzernbe is ellátogattak. 1827-ben került sor a harmadik angliai turnéra. Liszt Hummel: a-moll zongoraversenyét játszotta. Meghallgatta őt az akkor 75 éves Muzio Clementi is. Liszt Londonban már a saját műveit is játszotta. Egy elveszett korai zongoraversenyről tudunk és már kész etűdökről.

Az 1830-as években Liszt Beethoven interpretációi hagytak maradandó nyomot. Játssza a Holdfény szonátát és 1836-ban Nyilvános koncerten a Hammerklavier szonátát. Oly bátor cselekedetnek számított, melyhez hasonlót kevés korabeli muzsikussal vitt véghez.⁷⁰

Liszt egy időre a Chopin művek búvkörébe került. Asz-dúr polonéz op. 53, f-moll etűd op. 10, Berceuse erősen hatottak Lisztre.

1837-ben koncertezett először Milánóban a Scalaban, amelyet további két koncert követett. A milánóiak zenei ízlését az opera iránti érdeklődés jellemezte, a zongoristák iránt semmiféle lelkesedést nem tanúsítottak. Mikor Liszt egyik etűdjét játszotta felkiabáltak a színpadra, hogy szórakozni jöttek, nem tanulni. Liszt ekkor arra a lépésre szánta magát, hogy átírta Rossini: Les soires musicales c.⁷¹ vokális darabból álló sorozatát és a következő hangversenyek műsorára tűzte.

Liszt 1838. ápr. 18-május 25 között 8 koncertet adott Bécsben a pesti árvízkárosultak javára. Ez alkalommal a művész 24 ezer aranyforintot gyűjtött össze. Ez volt a legnagyobb magánkézből származó adomány.

⁷⁰ Alan Walker: i.m. 200.

⁷¹ Alan Walker: i.m. 265.

Liszt bécsi koncertjeit neves művészek hallgatták. Friedrich Wieck, Clara Wieck, Czerny, Kalkbrenner, Haslinger, Thalberg, és a bécsi konzervatórium néhány vezető tanára.⁷² Liszt Bécsben több, mint 40 kompozíciót játszott emlékezetből pld. Beethoven op 26 Asz-dúr, op. 27 cisz-moll szonátát, Scarlatti Weber, Chopin, Händel műveket és Schubert dalokat kísért. Scarlatti iránti érdeklődést Liszt keltette fel a bécsi közönségben, ezután adta ki a teljes szonáta kötetet Haslinger. Ekkor készültek a Schubert dal-átiratok. Liszt 1839-ben mintegy 21 átíratot készített.

1839 novemberében ismét Bécsben adott 6 hangversenyt a Beethoven Emlékalapítvány megsegítésére. Ekkor hangzott el első ízben a Pastoral szimfónia átírata. Lisztnek ebben az időben már hatalmas repertoárja volt. Beethoven: Appassionata, Pastoral szonáta, c-moll zongoraverseny mellett opera parafrázisokat is tartalmazott.

1839-47 között Liszt nagy koncertkörutat tett Európában. A zongoraátiratokkal mintegy kulturmissziót töltött be, amely kortársai zenekari darabjainak megismertetését tűzte ki célul. Liszt találta fel a szóló zongoraestet. Ő volt az első, aki egész műsort játszott emlékezetből, aki az akkori teljes billentyűs repertoárt játszotta Bachtól Chopinig. Ő volt az első, aki a színpaddal párhuzamosan állította fel a zongorát, melynek nyitott fedele ily módon a közönség felé verte vissza a hangot. Ő volt az első, aki a Pireneusoktól az Uralig mindenütt turnézott Európában. A szólóest angol elnevezése a recital is tőle származik. 1841-42-es berlini koncertjein 10 hét leforgása alatt 21 koncertet adott. Nagyon gyorsan tanult: pld. Beethoven: c-moll zongoraversenyt 24 óra múlva nyilvánosan eljátszotta rögtönzött kadenciával. Liszt volt az első, aki a koncertek csúcspontján nemet tudott mondani annak folytatására, hogy azután a zeneszerzésnek élhessen.

Bartók zongoratanulmányai és hangverseny típusai

Bartók zenei pályája elindításában édesanyjának volt szerepe, hiszen Ő volt első tanára. Ennek ellenére Bartók zenei tehetségét inkább apjától eredeztette. „Apámban ... meglehetősen magasfokú zenei tehetség élt, zongorázott, műkedvelőkből zenekart szervezett, sőt megpróbálkozott táncdarabok komponálásával is”⁷³

⁷² Alan Walker i. m. 269

⁷³ Tallián Tibor: Bartók Béla. Gondolat Bp. 1985. 11. p.

Bartók zenei érzéke korán megnyilatkozott. Másfél éves korában felismert bizonyos táncdarabokat, 3 éves korában érezte az ütemváltásokat, amikor édesanyja zongorajátékát dobon követte. Négyéves korában a zongorán ismerős dallamokat keresett ki. Ötéves korától kezdte tanítani anyja zongorázni. Bartók gyenge szervezete miatt csak negyed óráig tartottak ezek a foglalkozások.

Bartók 10 éves korában Nagyváradra került, ahol Kersch Ferenc a püspöki székesegyház orgonistája oktatta. Számos nehéz és sok darabot adott neki. Bartók Nagyszöllősen lépett fel először nyilvánosan Beethoven Waldstein szonáta első tételét és a Duna folyása c. saját kompozícióját adta elő. A következő évek a költözés jegyében teltek el (Pozsony, Beszterce, Pozsony). Ebben az időben Bartók önképzésre kényszerült. Órák hosszát skálázott és kamarazenét játszott. 1894-ben Pozsonyban lelt első igazi mesterére Erkel László személyében. Bartók ekkor ismerkedett meg Bach: Das Wohltemperierte Klavier darabjaival, Clementi: Gradus ad parnassum etűdjével, Chopin és Liszt néhány kompozíciójával. Erkel László halála után Hyrtl Anton tanította. Mendelssohn, Schumann, Brahms művekkel gazdagodott ekkor repertoárja. Pozsonyban nagy hatással volt rá Dohnányi Ernő, aki kiváló zongorista volt.

Bartók 1895-ben először lépett fel nyilvánosan a Pozsonyi Színházban, mint zongorakísérő. Iskolai ünnepségek alkalmával is lehetősége volt bemutatkozni, ekkor többek között Liszt: Spanyol rapszodiáját játszotta.

A zeneakadémiai felvételin Bach fúgákat, Beethoven: f-moll Appassionata szonátát és Liszt-Paganini: a-moll etűdjét játszotta. Thomán István vette fel osztályába. Bartók zongoraművészi pályafutása Liszt születésének 90. évfordulója alkalmával rendezett hangversenyhez kapcsolható, ahol a h-moll szonátát adta elő. „Ma senki sincs az Akadémia zongorás növendékei között, aki több sikerrel vágatna Dohnányi nyomában.”⁷⁴ Kacsóh Pongrác a következőképp jellemezte Bartók előadását: „Zongorajátékát pár szóval ismertetni bajos dolog volna. Ezt hallani kell. Őszintén szólva eddig csak D'Albert, Dohnányi játékában tudtunk olyan tiszta esztétikai élvezetet találni, mint az övében. Ez persze egyéni véleményünk, lehet, hogy kissé elfogult de biztosan tudjuk, hogy igen sokaknak ugyanez a véleménye.”⁷⁵

Bartók első bécsi bemutatkozására 1903. január 27-én került sor a Tonkünstlerverein hangversenyén. Ekkor Richárd Strauss: Heldenleben Bartók által készített zongoraátíratát adta elő. Az akadémia elvégzése után

⁷⁴ Tallián i.m. 32. p

⁷⁵ Tallián i.m. 48. p.

szokás volt külföldi hangversenyeket adni. Bartók első külföldi zenekari estjére is Bécsben került sor. Ezt a hangversenyt a Musikvereinsaalban tartották, ahol Beethoven: Esz-dúr zongoraversenyét játszotta. A berlini bemutatkozás Bartók saját rendezése volt 120 M bevétellel. A neves muzsikusok között ott volt a koncerten Godowsky és Busoni is. Az utóbbi két hangversenyre 1904-ben került sor.

Összefoglalva a tanulóévek és az első hangversenyek koncertjeit megálapíthatjuk, hogy a következő típusok léteztek.

Iskolai hangversenyek, közreműködések zongorakísérőként és szólistaként. Meghívások általi zenekari koncertek, saját rendezésű nyilvános koncertek, szóloestek. Az első hangversenyeken Bartók elsősorban virtuóz darabokat játszott. Beethoven és Liszt darabjait, amellet néhány már elkészült saját művét. Ezt következő években repertoárja bővítését főleg a Liszt művek jelentettek: Esz-dúr zongoraverseny, Haláltánc. Anne Pelerinage 3. kötet darabjai, Weinen Klagen, Patetikus koncert (Dohnányival).

Bartók zongoraművészi pályájának első szakaszában Beethoven műveit játszotta szívesen, a nagy zongoraszonáták és versenyművek mellett kamarazenei alkotásait is gyakran műsorára tűzte: pld. Kreutzer szonáta, Triók. A harmincas években a preklasszikusok fele fordult és számos Scarlatti szonátát, Farnaby variációit, Pescetti, Paradisi egy-egy szonátáját is műsoron tartotta. A harmincas évektől kezdve Bach partitái, preludium és fűgái, az f-moll zongoraverseny is elhangzott előadásában. Bartók repertoárján Mozart és Brahms kamarazenei alkotásai és Mozart zongoraszonátái, zongoraversenyei is megtalálhatók. Kodály zongoradarabjait is szívesen játszotta.

Bartók mintegy 20 országban koncertezett. Zongoraművészi pályájának hangversenytípusai között fellelhetők a szerzői estek, a szóló koncertek, a kamarakoncertek és a zenekari estek.

Új típust jelentettek az úgynevezett a rádiós koncertek (pld az angol rádió rendszeres koncertező művésze volt), és valamely hangversenyrendező társaság által szervezett koncertmeghívások. Bartók nagyon körültekintően, előzetes levelezés alapján tájékozódott a hangverseny minden körülményéről, a fellépési díjról, a próbalehetőségekről. Az 1938-as évtől gyakoriak voltak a feleségével adott kézzongorás koncertek és közreműködések. Saját művei mellett, Mozart Esz-dúr kézzongorás versenyműve is szerepelt a repertoáron.

Bartók előadóművészetének legfontosabb jelentősége, hogy saját darabjait gyakran játszotta. A fennmaradt felvételek interpretációi pótolhatatlan útmutatást jelentenek az utókor számára.

Szabady Magdolna

SZUBJEKTÍV ÉLMÉNYEK A MENTÁLHIGIÉNÉ ÉS A ZENETANÍTÁS KAPCSOLATÁRÓL

A JGYTF GYAKORLÓ ÁLTALÁNOS ÉS ALAPFOKÚ MŰVÉSZETI ISKOLÁ-ban tanítom a zongorát kötelező tárgyként. A tanítás mellett 2006 júniusában szereztem diplomát a budapesti Semmelweis Egyetem mentálhigiéné szakán.

„A mentálhigiéné a lelkileg egészséges személyiség kialakítására, valamint a mentálhigiéné elvek társadalomban való érvényesítésére és fejlesztésére irányuló mindenfajta erőfeszítés és igyekezet közös elnevezése. Célját elsősorban egészségfejlesztő tevékenységgel (egészségpromócióval); valamint a lelki zavarok, állapotrosszabbodások megelőzésével és utókezelésével (rehabilitációval) éri el.”

(Tomcsányi T.–Greza F.–Jelenits I. (szerk.) Tanakodó. A mentálhigiéné elmélete, a mentálhigiéné az emberek szolgálatában. (Interdiszciplináris szakkönyvtár II.) Magyar Testnevelési Egyetem-Párbeszéd (Dialógus) Alapítvány-Híd alapítvány. Bp.1999. 18. oldal)

Folyamatosan megélem azt, hogy a művészet szavak nélküli, lelket formáló hatása olyan erőforrás, amely záloga lehet egy kerek, egész személyiségnek. Ezért határoztam el, hogy erre a pályára lépek.

A tanári munka elengedhetetlen része a lelkigondozás, a lelki egészség védelme és fejlesztése. „Az egyén szemszögéből, a lelki egészség: pozitív életérzéssel járó folyamatgyensúly és ebből következő viselkedés, mely jelentősen hozzájárul az egyén belső stabilitásának biztosításához. Segítséget ad, hogy az egyén nehézségek, zavarok, terhelések közepette is megtalálja helyét a társadalomban és megfelelően tudja kezelni azokat a nehézségeket és változásokat, melynek ki van téve.”

(Tomcsányi T.–Greza F.–Jelenits I. (szerk.) Tanakodó. A mentálhigiéné elmélete, a mentálhigiéné az emberek szolgálatában. (Interdiszciplináris szakkönyvtár II.) Magyar Testnevelési Egyetem-Párbeszéd (Dialógus) Alapítvány-Híd alapítvány. Bp.1999. 8. oldal)

A gyermekek, akikkel foglalkozom nagy többségben alsó tagozatos (7-10 éves életkorhoz tartozó) diákok. Ehhez a korosztályhoz tartozó tanulók szülei még aktív kapcsolatot ápolnak a tanárokkal, így rendszeresen engem is kérdeznek gyermekeik haladásáról. Ezért pedagógusként azt vallom, hogy a gyermek személyiségének egészséges fejlődéséhez 2 csoport egyaránt

szükséges: a család, mint elsődleges (primercsoport) és az iskola. E kettő kapcsolata von védő hálót a gyermekek köré. A tanár szaktudása mellett, visszajelzéseivel tud rendelkezésére állni a szülői munkának. Ezért fontos az, hogy a szülőt rendszeresen tájékoztassuk gyermeke fejlődéséről, hogy hogyan állja meg a helyét pl.: az osztályban és az ettől elütő struktúrában, az egyéni foglalkozásokon.

Hiszen a gyermek hangszerhez való viszonya minden egyébről is árulkodik: pl.: mikor folyamatosan tördeli a kezét, nem meri rátenni a hangszerre, túl agresszíven vagy egyenesen gyáván szólaltat meg egy-egy hangot. Vagy pl.: nincs folyamat a játékában, megmerevszik a tekintete, elakad a beszédhangja, nem hajlandó megszólalni, máskor viszont a zongorázásában és beszédjében is a figyelmes folyamatosság tapasztalható. Számtalan esetben derült fény számomra a riasztó családi légkör, élethelyzet hátterére.

A mentálhigiéné, lelkigondozás szemléletváltozást eredményezett a munkámban. A hatékony segítségre tanított meg és arra, hogy hiszek a változás képességében.

A sokszínűen érett személyiség kibontakozásához feltétlenül hozzájárul az, hogy képes valaki az alkotásra, azaz más formában is – zenével, zongorázással – kifejezni az érzelmeit. Ismerve a komolyzene oktatás kötelezően magas mércéjét, amit sokan képesség, szorgalom, motiváció hiányában csalódottan nem tudnak teljesíteni, befejeződik számukra a zenetanulás. Így nem jutnak alkotó élményhez.

Az a tanítási rendszer, amiben viszont én veszek részt képes nivellálni, mivel aki alkalmas zenei pályára, azt magasabb szintű tananyaggal látom el, fejlesztem, aki viszont a zenélés öröméért, valamiféle önkifejezés kereséséért szeret órára járni, megkaphatja, ami adekvátan megfelel számára.

Ismert tény, hogy a zene az összes művészet közül a legabsztraktabb. Mégis a zenét tanuló érez konkrétságot, azokkal az eszközökkel, mikor tapsolja a ritmust, megfogja a billentyűt, mozgást visz egy dallamív megformálásába. Képes hangulatfestésre fizikai eszközökkel, míg az alapelem, a hang időben, térben elszáll. Ugyanakkor egy sikeres dallam eljátszása tartós örömet jelent, amit az előadó testével is kifejez, sőt a gyermek boldogan néz rám, ha sikerül.

A zenei alapelemek (ritmus, dallam, harmónia) mind-mind a világot, a benne lévő folyamatokat, változásokat mutatják be. „A hang *zenei építőkö*, a csend pedig az a közeg, mely potenciálisan körülveszi” (Lindenbergné Kardos Erzsébet (szerk.): *Zeneterápia*. Szöveggyűjtemény. Válogatott írások a művészetterápia köréből, a tudomány és a média világából. Kulcs a muzsikához, Pécs, 2005. 176. oldal)

E kettő kapcsolata, olyan drámai feszültséget eredményez, ami a művészetet teszi esztétikumká és egyben olyan kommunikációs eszköz, ami szavak nélkül a lélek mélyéig hatol. Bármit kifejezhet és elérhet: örömbátánatot, reményt-kétségbeesést stb... Tehát használhatjuk a zenét tudatos vagy spontán eszközként, hogy közvetítsünk valamit az emberek felé.

A muzsika, egy összekötő híd az objektív történetek és a szubjektív élmény közt. Benne egységesek lesznek az ellentétes, ambivalens dolgok, mert általa kifejezésre jutnak. Így adhat alkalmat a gyógyításra is.

Ez az egységes hatás négy lépésen megy keresztül; míg eléri célját. Először mindegy kívülálló halljuk a hangokat, még rajtunk kívül zajlanak a hatások, azután egyre közelebb jön a zene, felénk árad a hangzás, már nem rajtunk kívül áll és utána belénk ivódik, míg eljut a zsigeri szintre, ami már ösztöneinket áthatja és meghatározza.

Néhány szó:

A 6-10 éves gyerek fejlődési sajátosságáról: az óvodás gyerekhez képest alkalmazkodóbb, kevésbé impulzív, inkább képes a szükségleteit féken tartani, tud várni, hosszabb időre köthető le az érdeklődése és figyelme, kevésbé csapongó, fokozottan fordul a valóság felé.

Fontos neki, hogy egy tevékenységet befejezzon, hogy valamit előállítson, létrehozzon. Már nemcsak végrehajtója a cselekvésnek, hanem szemlélője is – a cselekvésnek és annak is, ahogyan cselekszik –, ez együtt jár bizonyos kritikai érzék kialakulásával. Képes arra, hogy szabályt átvegyen és betartson, viselkedési és játékszabályt egyaránt.” (Bernáth L.-Sólymosi K. (szerk.): Fejlődéslélektani olvasókönyv. Tercia, Bp. 1997. 79. oldal)

Jellemzője ennek a kornak, hogy megjelenik bennük a szülővel való azonosulás vágya. Ezért szeretnének engedelmes, jó gyerekek lenni. De nagyon sok esetben ez a törekvésük nem tud kibontakozni, mivel konfliktussal van tele a szülő-gyermek viszony. Nyilvánvalóan megoldásra ösztönzi a mentálhigiénés szempontokat is figyelembe vevő tanárt, hogy ilyen eseteknek utána járjon és gyógyírt keressen rá.

Órai beszélgetések során pontos képet tudok arról kapni, hogy az a gyerek, amelyiknek nincs azonos mélységű viszonya mindkét szülővel, melyiknek mond el többet vagy hallgat el, és miért nyugtatja meg az, hogy egy kívülálló, ám barátként fogadott tanárral osztja meg érzéseit, fejezi ki hiányérzetét.

Azok a szülők, akiknek nincs hiteles rálátása a gyermekük belső történetére, mivel elakadással terhes az oda-vissza viszony, nehezen találják az utat, hogyan nyúljanak gyermekük problémáihoz.

Zongoratanítás kapcsán, amikor nem megy a darab zenei és technikai megoldása: fizikai ügyetlenség, érzelmi gátak, motíváció hiánya, gondolati megértés miatt sok egyéb eszközhöz nyúlunk a hangszeren kívül (játék, beszélgetés, taps, mozgás és rajz).

Szemet szűrő, hogy tanítványaim többségénél, csak kisebb mértékű koncentrálatlanságról, ügyetlenségről van szó, de egyébként „veszi a lapot”, azonban van egy markáns réteg, akinél kimerül a fent említett eszköztár. Ezeknél a gyermekeknél sok egyéb gátló tényező is felmerül: sokkal intenzívebb félelem, düh, némaság, hektikus csapongás.

Legsúlyosabb életesemények, melyeket felfedeztem tanítványaim helyzetében:

- szülő halála, veszteség traumájának feldolgozatlansága
- szülők válásának neurotizáló hatása
- beilleszkedési, magatartás és érzelmi zavar, tanulási problémák, hiperaktivitás, tünetként szerepelnek.

„A gyermek fejlődésében a veszteség élményanyaga az elhárítás tárgya lesz. A gyászt kísérő agresszív indulatok kivetítődnek, az énefejlődés átmenetileg elakad. A gyermek énje belső küzdelmet folytat a tragikus valóság valamilyen elviselhető formában való túléléséért. Az én küzd a belső folytonosságot megszakító traumával. Mivel a pszichés trauma sokszor hirtelen támad és felkészületlenül éri a személyiséget, az én funkciók átmeneti gátlásához vezet. A trauma sokkolja a gyermeket, aki a maga fejlettségi fokának megfelelő fantáziával, büntudattal válaszol a tárgyvesztés okozta érzelmi veszteségre.”

(Dr. Bakó T.: Verem mélyén. Könyv a krízisről. Psycho Art, Bp. 2004. 53. oldal)

„A válás neurotizáló hatása gyakran tapasztalható. Ennek az élménynek a feldolgozásában sokat jelenthet a szülői család megértő támogatása, amely bátorításával, a kudarcézés csökkentésével segíthet túljutni a krízisen. A válás a gyermekeket érzelmiileg is megterheli, egy sor nehezen feldolgozható indulat pedig, például büntudat („talán az én rosszágaim miatt ment el apu”), agresszió (ami gyakran a vele maradt szülőre irányul, aki „nem tudta megtartani a másikat”), az önértékelés megrendülése („nem vagyok olyan fontos neki, hogy miattam itt maradjon”), az ambivalenciák (harag és ragaszkodás az elhagyó, de a maradó szülő iránt is) elvonják az energiáikat. Mindezt persze a szülők-saját bajaik miatt kevésbé érzékelik, illetve nem értik meg eléggé.” (Gerevich J. (szerk.): Közösségi mentálhigiéné. Animula, Bp.1997.28.oldal)

„Az emberi közösségek nem tagolatlan csoportosulások. Éppen ilyen sokréti és tagolt csoportosulás a gyermekközösség is. Középpontjában a legaktívabbak helyezkednek el, a peremén őket legfeljebb laza szálak fűzik a közösséghez. A középponti gyerekek körül spontán képződő kisebb csoportok sűrűsödnek, a magányosak a peremre szorulnak.” (Mérei F.-V. Binét Ágnes: Gyermeklélektan. Gondolat, Bp.1981. 26. oldal)

Társas kapcsolatban fordulat áll be a 7 éves gyermekeknél. Az érdeklődés a felnőttekről a kortársakra tevődik át.

„Ezt a jelenséget nevezte Mérei átpártolásnak. Nem azt jelenti ez, hogy a szülő nem fontos többé, inkább azt, hogy nem csak ő, nem csak a felnőtt a fontos. A gyerek nem függ már olyan mértékben a felnőttektől, mint kiskorában. Az átpártolás azt jelenti, hogy amint a szülőkhöz való kötődés veszít hőfokából, úgy válnak intenzívebbé a gyerek-gyerek kapcsolatok.” (Bernáth L.-Sólymosi K. (szerk.): Fejlesztéslélektani olvasókönyv. Tercia, Bp.1997.81. oldal)

Észrevehető, hogy azok a gyermekek, akiknek a szüleikkel való kapcsolatukban zavar van, sokkal nehezebben találják helyüket a közösségben.

- kivonják magukat a közös feladatból
- lényegesen kevesebbet és szegényesebben kommunikálnak a többiekkel

- nem kérnek és adnak kölcsön semmit, inkább kitalálnak valamit indokként

- viszont, ha egyedüli kreatív feladatot kapnak, élénkebb a fantáziájuk, örömmel vetik belel magukat a munkába

- nem osztják meg családi élményeiket a többiekkel pl.: nyaralásról

Így világos előttem, hogy a nehezen kezelhető gyermekeken csak a szüleikkel karöltve lehet segíteni, ez viszont magában foglalja azt, hogy a változást pont az ő kapcsolatukban szükséges elérni. Ezért fontos, hogy minél több közös alkalmat, együttlételet teremtsünk a szülőkkel és a gyerekekkel közösen, amelynek milyensége, keretei, céljai már a szaktanár fantáziájára, energiájára, kedvére és elkötelezettségére van bízva.

A mentálhigiénés szakembernek, tehát önálló foglalkozása van, melyet kiegészít mentálhigiénés háttértudással. Saját szakmájának kompetenciáit kiegészítve hatékonyabban tud segíteni. Ebben döntő tényező a megfelelő kapcsolatfelvétel és a másik ember elfogadása. Nemcsak segít, hanem saját munkája is eredményesebb. Már alaptevékenységével is változtatja – direkt vagy indirekt módon – a személyiségstruktúráját. Saját eredeti munkáját törekszik eredményesebbé tenni egy-egy lelki probléma megoldásával. Lehetősége van megelőző munkára is. A mentálhigiénés segítő kapcsolatban

megbeszéljük, hogy milyen gyakran és hogyan fognak együtt beszélgetni. Ehhez az eredeti hivatás eligazodást is sugall. A keret a kliensnek biztonságot, a segítőnek pedig védelmet biztosít. A szerződés a kereteket rögzíti, a kapcsolat kölcsönösségét is szavatolja, csökkenti a kliens kiszolgáltatottságát, támogatja önrendelkezését. A módszert illetően, eredeti foglalkozás eszköztárával él, ami kiegészül a képzés során szerzett háttértudással, úgy hogy új irányt ad a saját szakterület eszköztárának alkalmazásához. A mentálhigiénés segítő, mindig az egész személyiséget tartja szem előtt. Nem beavatkozik, hanem melléállva tehermentesít.

Végül szeretném ismertetni a SMART-módszert, ami egy közösen elvégzendő vagy már elvégzett feladat hatékonyságának legbiztosabb mérési eszköze:

„Ahhoz, hogy projektmunkának nevezhessük a közösen kimunkált és létrehozott aktivitást, további öt alapvető szempontnak kell megfeleltetni célkitűzését (ezek kezdőbetűiből keletkezett a SMART betűszó).

S-specifikus: a projekt legyen specifikus, megfogalmazásában pedig megfelelően részletes és konkrét. Kerülje az absztrakt, általános, globális célkitűzéseket, hiszen a konkrét eredmények elérése a cél.

M-mérhető: a projekt eredménye legyen mérhető. Ez nem feltétlenül jelent számszerűséget, de mindenféleképpen megfigyelhető vagy megállapítható legyen a változás.

A-akceptálható: a projektépítés célja legyen akceptálható. A résztvevőknek a kritériumok mérlegelésénél egyet kell érteniük a célkitűzés főbb elemeivel és el kell fogadniuk azt.

R-reális: a projektépítés céljai legyenek reálisak. Ez azt jelenti, hogy rendelkezésre kell állniuk azoknak az időbeli, anyagi, személyi feltételeknek és kompetenciáknak, amelyek a kitűzött cél megvalósításához előreláthatólag szükségesek.

T-tempírozható: a projektépítés legyen tempírozható (időzíthető), azaz megfelelő időhatárok között kell lefutnia. Ez ütemezhetőséget és szakaszolhatóságot is jelent.” (Tomcsányi T.- Grezsa F.- Jelenits I. (szerk.) Tanakodó. A mentálhigiéné elmélete, a mentálhigiéné az emberek szolgálatában. (Interdiszciplináris szakkönyvtár II.) Magyar Testnevelési Egyetem-Párbeszéd (Dialógus) Alapítvány-Híd alapítvány. Bp.1999. 135. oldal)

A mentálhigiéné ezért, nem egyetlen diszciplínához köthető privilégium, hanem valamennyi segítő szakma által gyakorolható szemlélet.

Szabady Józsefné dr.

A MAGYAR NYELVŰ MAGÁNÉNEKOKTATÁS TÖRTÉNETE NYOLC VÁROS ADATAI ALAPJÁN

A nemzeti zenetanítás a XVIII-XIX. század gyümölcse. Külföldi származású, többségében cseh, morva, német zenészek telepednek le hazánkban munkát és otthont kapva, beleolvadva a magyar nemzeti létbe. Szabolcsi Bence a század zenei képét három tényezőben foglalta össze: a városok és rezidenciák általános műveltséget hordozó idegen eredetű zenekultúrájában, a református iskolák kóruskultúrájában és a nemzeti romantikát legreprezentatívabban kifejező verbunkosban. Cseh és német nevek fémjelzik a zenepedagógiát, a zenekiadást és a hangszerkészítést is, mint háttérpart.¹

A zenei élet irányítása, fenntartása a város típusának megfelelően, a szerint, hogy szabad királyi vagy mezőváros-e, a városi tanácsnak, a feudális főúrnak vagy pedig a püspöknek, káptalannak a kezében volt.

Sopronban és Pesten is mint szabad királyi városban a városi tanács hatáskörébe tartozott a zenei élet irányítása. Győrött, Pécsen, Szegeden, Egerben, Székesfehérváron, Veszprémben pld. a püspök és a káptalan töltötte be ezt a tisztelet saját költségén fenntartott együttese segítségével. Egyéb rezidenciákon a művészeteket kedvelő főúri családok tartottak fent zenekarokat, énekeseket és színtársulatot.

A híres debreceni kollégium falain belül Maróti munkássága nyomán találkozunk először művészi zenetanítással. Maróti az iskola-reformba vette be a harmonikus éneklés gyakorlatát a *Harmonikus soltár avagy az éneklés mesterségéről* kiadott munkájában Dávid király zsoltárait négy szólamra írta át, és előadásukra megalakította a Cantust. 1741-ben svájci, németalföldi mintára felállította a Musicum Collegiumot.²

A zenei élet másik bázisa a katolikus szerzetes iskolákban lelhető fel. A legjelentősebb iskolák a jezsuiták, ciszterciák és a kegyesrendűek érdeme, ezek a rendek saját költségükön ének és zenekarokat szerveztek az iskolai ünnepélyek színvonalának emelésére. Győrben pld. a jezsuiták orgonistája tanította a zenét heti egy napon. Szerződése 1704. május 22.-ét jelöli meg, neve Láng Lipót. Klímó György pécsi püspök a XVIII. század közepén kispapjait szintén a jezsuitákhoz küldte zenét tanulni.^{3,4}

Tulajdonképpen ez az az időszak, amely a szervezett városi zenetanítás csírájának a kezdete. A templomi zenészek fizetése a megélhetéshez kevés-

nek bizonyult, ezért az őket alkalmazó püspök vagy káptalan engedélyezte számukra a zenetanítást pld. Szegeden, Pécsen, Veszprémbe.

A szegedi *konfraternitás* tagjai a számukra kijelölt bérházban laktak, amit városunkban *Muzikusok Kvartélyházának* neveztek el. Nádasdi László gróf, a nagyműveltségű Csanád megyei püspök már 1722-ben saját karmesterrel (regens chori) bíró kilenctagú egyházi zenekart szerződtetett. Szeged zenei igényességének egyik bizonyítéka, hogy a város a palánki, az alsóvárosi majd a felsővárosi kántorokat saját költségének tartotta fent. A templomi énekkarok nem csak egyházi szolgálatot láttak el, hanem a városi ünnepek, táncvigalmak alkalmával is ők szolgáltatták a zenét. Ez a szokás legfejlettebben Sopron városára volt jellemző, már a XIII. századtól találunk erre vonatkozó nyomokat.

A zenei oktatás tehát hosszú időn át az egyházi zenekar magánvállalkozása volt Szegeden. Budán a XVII. század végén a templomi zenészek kiegészítő foglalkozását tanítói és írnoki állások jelentették. Míg végül Nase György 1726-27-ben felállította az első Budai Zeneiskolát. Az idegenből származó templomi zenészek, tanítómesterek közül ő volt a legnevezetesebb.⁵

A Ratio Educationis szellemében megszervezett normál vagy nemzeti iskolák, a rajz-és énekiskolák jelentik a következő fejlődési fokozatot. 1788-ban Pozsony és Pest után harmadiknak Pécs is megnyitja kapuit. A pécsi iskola növendékeinek létszáma 1826-27-es évben 21 fő volt. A legfiatalabb 7 éves, a legidősebb pedig 34 éves katonatiszt volt. A tanítás délután 10-11, délután 4-5 óra között folyt.

A szegedi polgárosodás folyamata számos egyesületet teremtett. Itt a gazdag purgerekből álló céhek részvényes alapon állították fel a Hangászati Egyesületet, amely egy iskolát és egy muzikus bandát tartott fent. Egy évtized alatt 190-200 növendék fordult meg az iskola falai között.⁶

Debrecenben szintén létrejött a Hangászati Egyesület 1841-ben, de csak a szabadságharcig futotta erejéből.⁷

Ez az út vezetett az önállósult zeneiskolák megalakulásáig. 1898-99-es tanévre már 28 zeneiskola működött hazánkban, ahol 252 tanár tanította a 4118 növendéket. A magyar statisztikai évkönyv VII. évfolyama alapján. Emlékeztetőül felsoroljuk az első zeneiskolákat:

Városi Zeneiskola, Pécs 1786.

Városi Zeneiskola, Kassa 1793.

Zenekonzervatórium, Kolozsvár 1819.

Zeneegylet Zeneiskolája, Sopron 1829.

Városi Zenede, Arad 1833.

Nemzeti Zenede, Budapest 1840. stb.

A magyarországi zeneiskolák történetében az államosításig három korszakot lehet megkülönböztetni. Az első a XIX. század végéig tartott, a második az I. Világháború befejezéséig, a harmadik pedig az utána következő évtizedeket foglalja magában.

A zeneiskolák helyzete a múlt században állami szempontból még rendezetlen volt, mivel az állam nem gyakorolt felügyeletet felettük. Az elnevezésükben is különböző címeket olvashatunk, mint pld. líceum, konzervatórium, zenede, akadémia stb. A zeneiskolák tanmenetét vizsgálva kitűnik, hogy nemzeti zeneoktatásról nem igen beszélhetünk még, hiszen a tanárok nagy része idegen származású volt. A magyar elem csak lassan kezd feltűnni, de már jelent van.

Szerencsére a Zeneakadémia és a Nemzeti Zenede olyan nagyszámú kiváló zenepedagógust nevelt, kiknek nagy része magán zeneiskolákban tanított és előkészítette a talajt a jövő számára. Így érkezett el a zeneiskolák története fejlődésének második stádiumához.

E szerepkörben jelentős hely illeti meg Fodor Ernőt, aki elhatározta, hogy külföldi mintára Budapesten is felállít egy, a zene minden ágára kiterjedő magán zeneiskolát. Szándékát másfél éves külföldi tanulmányút után valósította meg és 1904-ben a berlini Stern és Klindworth, Scharwenka konzervatórium mintájára létrehozta a Fodor Zeneiskolát. Kezdeményezése úttörő példát mutatott sok más intézmény létrehozójának.⁸

A fővárosi tanács 1910-ben megoldotta, hogy miként lehet a zenetanítást a rendes iskolai zenetanítás kereteibe beleilleszteni. E szerint az alsó fokot öt évben szabta meg, a közép-felső fokot a Felsőbb Zeneiskola jelentette. Oklevelet az Országos Zenevizsgáló Bizottság adhatott ki. Ide azok nyertek felvételt, akik zenetanárképzőt végeztek a Zeneművészeti Főiskolán, az akadémiai tanfolyam utolsó osztályából jeles eredménnyel vizsgáztak, de alapos vizsga után magántanuló is jelentkezhetett. A cél az volt, hogy a fővárosi tanulók tökéletesen megbízható, gondos és szakszerű zenetanításban részesüljenek a szociális helyzetüknek megfelelő tandíj ellenében. Ilyen elvek alapján működött a kolozsvári és pozsonyi zenekonzervatórium is.

Felsoroljuk azokat a személyeket, kiknek odaadó ténykedése létrehozta ezt a jól megszervezett rendszert:

Stojanovics Jenő ötletadó

Bárczy István polgármester

Dr. Kacsóh Pongrác zeneszerző, a fővárosi ének- és zeneoktatási ügyek irányítója majd

Harmath Artúr (1922-től)

Karvaly Viktor (1929-től)

1929-től a képző intézmény új neve Budapesti Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskola lett, melynek újjászervezésében oroszánrésze volt Szatmári (Sauerwald) Géának, aki később városunk több évtizeden át meghatározó zeneszerzés és zeneelmélet tanára volt.

A harmadik korszak nyitányaként gróf Klebelsberg Kunó kultuszminister 1921. évi 96000 számú rendeletével az összes zeneiskolát állami felügyelet alá vontja és szabályozza az iskolák jogait és kötelességeit. Az iskolák felügyeletével a miniszter országos szakfelügyelőt bízott meg, akinek mindenkor kötelessége a zeneakadémia kivételével az összes magyarországi zeneiskolák látogatása, zenei és erkölcsi szempontból való ellenőrzése. Az első szakfelügyelő Chován Kálmán volt, majd Sente Pál lett 1927-ben bekövetkezett haláláig. Utódja Dr. Meszlényi Róbert zeneszerző, majd 1933-tól Kazatsay Tibor lett egészen a második világháború végéig.

A korszak zenei képét meghatározza még az Országos Magyar Cecília Egyesület, amelyet Bogisich Mihály püspök alapított meg. Kiemelkedő egyházzenei kultúrával rendelkező városaink ez időben: Budapest, Esztergom, Eger, Győr, Pécs, Szeged, Vác és Veszprém. Az egyházi énekkarokban kiemelkedő képzettségű egyházzeneészekkel találkozunk, akik jótékonyan hatottak városuk zenekultúrájára.

A harmincas évekre jellemző, hogy sorra jelennek meg az énektanárok kezéből kikerülő emlékkönyvek, broszúrák, elméletkönyvek. Ilyen pld. Molnár Imre dr.: A hangképzésről – 1930, Kanicz Géáné: Mi az ének – 1936 és Ligeti Ármán dr.: Az énekhangok romlásának okai – 1937.

A politikai változások, a trianoni területek visszacsatolásával visszanyert iskolák, szakemberek, a katonai behívók érzékenyen érintették az amúgy fegyelmezett zenésztársadalmat. Egyre ritkul az évkönyvek, a tudósítások száma, a beiratkozott növendékek sora. A második világháború borzalmi nem egyformán sújtották a különböző intézményeket. Voltak földrajzilag szerencsésebb helyzetben lévő városaink pld. Szeged. Az ostrom utáni talpra állás még ha az értékes szakemberek külföldre távozása igen érzékeny veszteség is volt, még a régi szerkezeti keretek között működött a zeneiskolai intézményrendszert az államosításig.

A második és a harmadik korszakra jellemző a tudatos magyar nyelvű énekanyag választás és a kortárs szerzők műveinek előtérbe helyezése a klasszikus irodalom mellett.

Irodalomjegyzék

1. Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Magyar Kórus, 1947.
2. Drumár János: A debreceni zenede története 1862-1912 Zeneközlöny, 1912.
3. Bárdos Kornél: Győr zenéje a XVII-XVIII. században Akadémiai Kiadó 1980. Bp. 194. p.
4. Isoz Kálmán: Buda és Pest zenei művelődése BMNM 1926.
5. Szkladányi Péter: Zeneoktatás. Pécssett a XIX. század első felében – jegyzetek kéziratban
6. Gidai Kálmán: Szeged reformkori zenei élete Somogyi Könyvtár Műhely 1982.
7. Drumár János: Im.
8. A kutatott városok városi zeneiskoláinak iratai
Zeneiskolai értesítők, OPKM 1840-1946, Budapest
Zeneiskolai iratok OSZK 1802-1947, Budapest
Apró nyomtatványok Országgház Könyvtára, Budapest

THE POWER OF ART

In February this year I took part in a conference for university teachers in the Netherlands. The main issue at this conference was the following: Is it important that our students, the future teachers have standards and values? If so, is it our responsibility that they learn them? And in that case: how? How can art help us?

Art is mimesis, I think, or imitation: something is always displayed, even if it may be abstract or a phantasy. The urge to imitate is inborn in man's nature from childhood on, Aristotle writes in his *Poetic*. This applies to language, but also behaviour. When imitating, art must show us things the way they are *or* the way they should be, according to Aristotle. (Aristotle 1982, p. 85ff.; 1460b-1461a) Does it matter, then, if we show the good and beautiful, or the opposite? As the poet Robert Armstrong correctly notes: "Art may imitate life, but life imitates television." A French motion picture that was shown in Mexico City explained in great detail how to rob a jewellery store. It had to be withdrawn because it was so instructive that it quadrupled the rate of local robberies.

Plato would not have allowed that: We should not show any examples of bad behaviour, not in our life, and not through art, but force the poets to describe the good manners, or else cease to make poetry amongst us, he says. We should also control the other artists, even the musicians. (Plato 1982, p. 182f.; 401b-401c) The social responsibility is in the foreground, not the individual pleasure. This makes him very unpopular in our consumer society.

In his opinion, rhythm and melody penetrate the soul and make so strong an impression that if someone is well educated, he will see what is good and what is not as it should be, he will praise the good and beautiful and hate the bad and ugly, in all areas of life. This is the aim of education in music. Plato calls it "the love of beauty": for him the beautiful, the good and the true are one. (Plato 1982, p. 183ff.; 401b-403c)

This is the starting point in the history of aesthetics or art philosophy. Aesthetics is a broader term than philosophy of art, since it studies nature as well. For Hegel beauty made by man was far more important than the beauty of nature. Besides, beauty in nature was only a reflex of beauty in art. (Hegel 1964, p. 20f.) The Alps were nasty and ugly until the romantics

painted and described them in words and music. And Oscar Wilde claimed that the fog in London simply was not there until the artists showed it. (Wilde 1998, p. 45f.) If this is correct, art has an immense responsibility: dangerous, but with incredible possibilities.

This is why aesthetic knowledge is so important, especially in the narrower sense, as philosophy of art. For the study of art must be a study of humanity: it should not focus on causal explanations like the (natural) sciences, but rather on intentional explanations. This can teach us something about man, to understand more fully the nature of human reality, not considering the history of forms, but of the minds behind the forms.

Therefore musical understanding is for me the central goal of music education. An art work should be approached for insight rather than information. This corresponds to the difference between the *explaining* (*erklären*) of the natural sciences and the *understanding* (*verstehen*) of the humanities. A work of art tells you something, but, as Gadamer underlines, only if you want to be told. (Grondin 1997, s. 117.) It is our plain duty to make our students want to be told something, and then let them know how this process can take place.

Thus music education should use works that are capable of bringing this insight. And the teaching must be so arranged that aesthetic experience is central. Already Aristotle noted that some music was suitable for leisure, whereas other music must be used for education. (Aristotle 1989, p. 386ff.; 1341b-1342b) But I am afraid this is very far away from our reality today, at least in Norway.

In the works of art we find certain affects expressed. This can give us a better insight in different ways of experience, as well as increasing the ability of feeling ourselves in the place of others, and thus be a source of understanding each other better. However, it is not enough to catalogue and describe these affects and the rhetorical gestures. We need to know why they were used in just that way. Behind the gesture we must seek man in his spiritual context.

This increasing of the ability to put oneself in the place of others is an important effect of art. The word *empathy* was used especially by the romantic aesthetic philosophers and artists.

Rousseau, himself a philosopher, admits that philosophy isolates man. (Rousseau 1979, p. 1-7.) This is the dark side of enlightenment. The poet Hölderlin, on the other hand, states his visions and ideals clearly and beautifully: "To be at one with everything, that is the divine life, that is man's heaven. To be one with all that lives, in blessed self-denial to return

to nature's all, that is the peak of all thoughts and pleasures, that is the sacred mountain, the place of eternal rest, and all thoughts disappear against the impression of the eternal one world." (Hölderlin 1995, p. 9.)

The romantics are all longing for, striving towards this unity. Their art is supposed to help *us*, too, by showing us, with the words of Aristotle, things the way they should be. The true and genuine romanticism teaches us to feel at one with the world, with nature, with all mankind, with God. It also teaches us renunciation: to give oneself up.

As a reaction against romanticism, however, Brecht introduced *Verfremdung*, aesthetic distance. He wanted to replace the magical theatre with the scientific. Has he succeeded more than he ever expected? Has magic completely left art?

The ancient cult drama, which was art *per se*, and included all kinds of art, visual, literal, musical and dramatic, was explicitly meant to have influence on the world, it was believed to have powers to change, to recreate, to clean, to rebuild. This aspect we seem to have lost.

Hegel writes in his lectures on aesthetics: Art is for us "a thing of the past". It is no longer understood as a presentation of the divine in the way it had been in the Greek world, in their temples and in sculpture. Christianity had a more profound insight into the transcendence of God: it could no longer be adequately expressed within the visual language of art or the poetic language. The work of art was no longer the presence of the divine. (Hegel 1964, p. 30f.)

On the contrary: the slogan "Art for art's sake" turned up. In a small poem used as a foreword in the print of two of his dramas in 1852, the French poet de Musset wrote: "Imagine having got a ticket to the opera. You do not know the piece; perhaps it will make you cry, or maybe laugh. But yawn you probably will – that is the usual thing one does, and time passes by. This may also be the effect of my book. It costs about as much as a ticket. Whether you are dissatisfied or not, close it without repentance. There are many boring plays, and mine you can see without leaving your easy chair." (Hirsbrunner 1981, s. 178f.) This art is completely unpretentious.

Then came modernism: There is no aesthetic value, no beauty. All values are abolished, all means are allowed in order to destroy the old ideals. The music should let us see our naked, ugly self, full of boils. (Zoltai 1978, p. 75.) There should be no pleasant moods, no harmonious connections. Several aestheticians from Eastern Europe taught that only art made by Marxists is good, because only they had the correct understanding of life

and the existence. Schopenhauer had claimed that music expresses the inner nature of the world. (Schopenhauer 1987, bd. I, p. 374.) Many modernists would agree, but of course they think completely different about this inner nature, or they concentrate on describing the exterior ugliness.

In postmodernism, on the other hand, the guiding principle is more or less the aesthetic feelings of what is new and interesting, fascinating and refined, and not boring, worn-out or dull. We are no longer concerned about the contents, only the form, the texture, the material. The symbol (originally a ring or piece of pottery divided in two parts and kept by the owners as a confirmation of their unity) is reduced to a sign that can mean anything you choose. The work of art – a picture for instance – will not tell you anything. We should not even allow it to try, so says the (post)modern philosophy. One composer even closes his grand piano, to make sure he does not express anything, or he lets the pianist just sit there for some minutes without producing a single tone. And a spokesman for the undetermined, the accidental music claims: "There must be coincidence. Otherwise there would be no surprise, and surprise is needed to overcome boredom and monotony." (Ed. Barck, Gente, Paris, Richter 1998, p.311.)

And so Manfred Geier finds that a new form of indifference controls the post-metaphysical thinking and the post-modern feeling. The absurd, the nothingness and the emptiness have lost their semantic power. In their place entertainment, recreation and coolness have entered. The spectator's only fear is that he might miss something. Could it be that the other TV-program is better after all? (Geier 1997, p. 217f; 231.)

When art will no longer have influence upon society, it gives up the social responsibility. The painter Kandinsky complains: "The 'what' in art disappears, the question is of no interest, so we are left with the question of 'how'. This 'how' gets ever more specialized, only the artist himself can understand it, and he then complains that the spectators are not interested." (Kandinsky 1959, p. 32.) But precisely this 'what' is it that confronts man with himself, and thereby decides about art's place in the consciousness of everyone and its relation to society.

In the post-war generation: what did the young people in the Western world miss? Not food and clothes, but values. This is a paradox: in the name of democracy one would give the young people the chance to make their own choices, find their own values, not inheriting our points of view. But they wanted conviction, enthusiasm. So many of them turned to extreme political movements, where they found people who believe in something - without shame.

They wanted, and still want, meaning. With other words: they want contents. Why do we like tragedy? Susanne Langer asks, and answers herself: It gives the vision of a world wholly significant. Which is to say: Art gives meaning to the world. (Cited in Reimer 1970, p. 85.)

This reminds us again of Aristotle: in his *Poetic*: Art is more philosophical than history, because it tells you what *must* happen under given circumstances. (Aristotle 1982, p. 29; 1451a-1451b) And of Hegel, who says: "The work of art shows us the eternal powers that reign in history." (Hegel 1964, p. 29.) We still have much to learn.

Schiller's appeal is clear and strong: "Live with your century, but do not be its product. Give your contemporaries what they need, not what they praise." (Schiller n.y., p. 283.) Discussing the stage as a moral institution, he writes: "What a strengthening of law and religion if they go in alliance with the stage, where there is perception and living simultaneousness. Like visible presentation affects us more powerfully than dead letters and cold stories, just as certain the stage has a deeper and more lasting effect than moral and laws." (Schiller n.y., p. 84f.) And Wagner's words are still valid: In its time of blossom the Greek art was conservative, because it corresponded to society, but now it must be radical, because our society is so far removed from the ideals of art, that art represents a contradiction to the valid consensus. (Wagner 1976, bd. III, p. 28.)

The American composer George Rochberg also underlines art's responsibility for bringing hope and strengthening humanity. It must never get so scientific and technological that this aspect is lost: "Forms of art without any human content, and therefore meaning, are based on the values of machine technology ... How can we reconcile ourselves to a situation where art is unable to offer any hope, being beautiful to contemplate but having no power to affect reality?" (Rochberg 2004, p. 131, 139, 173.)

Schiller explains to us how the artist can bring this hope and thereby affect reality. He sees culture as striving for a state of harmony and peace: Man needs a confirmation that it is possible to realize this idea. Experience does not support this belief, he says, on the contrary, so art's task is to make this idea explicit and realize it in a concrete example. (Schiller n.y., p. 431f.) He is right. For if we lose this belief, we have lost everything.

We learn through the experience of art that things can be seen and felt in different ways. Does this mean that the philosopher Marquard's request that we should have many different convictions, and not just one, is the only solution? (Marquard 1996, p. 132ff.)

Not necessarily. In Lessing's drama "Nathan the wise man" he tells us a parable about a special ring which was owned by a king. This ring had the power of making its owner beloved by God and man, if he trusted in it. Every owner was instructed to give it to the son he liked the most, and this son should – regardless of age – become the new sovereign.

But then it happened that one king loved all his three sons equally much, and could not decide to whom he should give the ring. In fact, he had promised each of them that *he* should have it. He let an artist make two copies of the ring, and so well that nobody could discern the real ring from the copies. Each son got one ring, and as the father died, each of them claimed to be the new king. But it was impossible to tell which ring was the real, true one. Just like, as Nathan puts it, it is impossible to say which faith is the true and real. Of course, these three sons were Christian, Jew and Moslem.

They went to the judge, who said: "The ring makes everyone love you? Well then, whom do the two of you love most?" That one would be in possession of the real ring, for this was supposed to be its effect: to make its owner beloved by everyone. As there is no answer, he exclaims: "What? Everyone loves only himself? Then maybe all rings are false, and the real ring has been lost? Now each of you should try to demonstrate that *his* ring is the real one, by showing us that the power lies in *his* ring, and may meekness, tolerance, friendliness, charity, devotion to God help you. In thousand years you shall come back, to a wiser judge than me. Then we shall get the answer." (Lessing 1990, p. 71ff.)

This aspect is valid not only for religion, but for art as well. There, too, we find different ways of thinking and feeling, different schools and trends, eras and creeds. We should let them all speak to us, express their feelings and their beliefs to us, and try to listen with empathy and sensitivity. Art has no clear, unambiguous answer to the questions and problems of the world. Neither has man. So we shall not risk being one-sided.

In this way, then, art might not any longer be a "thing of the past"; nor a more ornamentation of our otherwise rather boring everyday life, but something that gathers us, challenges us, and tells us, with the famous words of the poet Rilke: *you have to change your life.* (Rilke 1975, bd. II p. 557.)

Works Cited

- Aristotle (1982): *Poetik*, Stuttgart: Reclam.
- Aristotle (1989): *Politik*, Stuttgart: Reclam.
- Barck, K., Gente, P., Paris, H., Richter, S. (1998): (ed.) *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, 6. ed.
- Geier, Manfred (1997): *Das Glück der Gleichgültigen: Von der stoischen Seelenruhe zur postmodernen Indifferenz*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Grondin, Jean (1997): (ed.) *Gadamer Lesebuch*, Tübingen: Mohr.
- Hegel, Georg F. W. (1964): *Vorlesungen über die Ästhetik*, Stuttgart-Bad Cannstadt: Friedrich Frommann Verlag, 4. ed.
- Hirsbrunner, Theo (1981): *Debussy und seine Zeit*, Laaber-Verlag.
- Hölderlin, Friedrich (1995): *Hyperion*, Stuttgart: Reclam.
- Kandinsky, Walter (1959): *Über das Geistige in der Kunst*, Bern-Bümpliz: Benteli-Verlag, 6. ed.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1990): *Nathan der Weise*, Stuttgart: Reclam Verlag.
- Marquard, Odo (1996): *Apologie des Zufälligen: Philosophische Studien*, Stuttgart: Reclam Verlag.
- Plato (1982): *Der Staat*, Stuttgart: Reclam, 2. ed.
- Reimer, Bennet (1970): *A philosophy of music education*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Rilke, Rainer Maria (1975): "Archaischer Torso Apollos", in *Sämtliche Werke*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag.
- Rochberg, George (2004): *The Aesthetics of Survival*, Michigan: University of Michigan Press (rev. and expanded ed.).
- Rousseau, Jean-Jaques (1979): *Meditations of a Solitary Walker*, London: Penguin Books.
- Schiller, Friedrich von (n.y.): *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Band V: Philosophische Schriften), Essen: Phaidon.
- Schopenhauer, Arthur (1987): *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Stuttgart: Reclam Verlag.
- Wagner, Richard (1976): *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Wilde, Oscar (1998): *Lyvekunstens forfall*, trans. Morten Claussen, Oslo: Solum. (Orig.: *The Decay of Lying*, London: Osgood, McIlvaine & co 1891.)
- Zoltai, Dénes (1978): *Menschenbild moderner Musik*, Budapest: Akadémiai Kiado.

ZENETÖRTÉNET ÉS NÉPZENE – EGY XVIII. SZÁZADI CSÍKI FERENCES KÉZIRAT DALLAMAI A NÉPZENEI GYŰJTÉSEKBEN

Mindenekelőtt röviden fel kell vázolnom egy csíki nyomtatott énekeskönyvnek, a Kájoni *Cantionale* kiadásait. Az alapművet, az 1676-os első *Cantionale Catholicumot* Kájoni János gyűjtötte össze, részben fordította és szerkesztette. Az 1719-es másodikat Balázs Ágoston. Az 1805-ben ill. 1806-ban megjelent harmadik kiadást Andrásí Rafael szerkesztette, aki ehhez egy zömében latin liturgikus énekeket tartalmazó *Ceremóniás könyvet* is csatolt. A XVIII–XIX. századi *Cantionalék* címlapjukon még utalnak az előző kiadásokra és azok szerkesztőire. Az 1921-es Baka János szerkesztette orgonakíséretes kántorkönyvet tekintem a Kájoni *Cantionale* negyedik kiadásának, bár az címlapján nem, csak előszavában említi Kájoni János művét és azok későbbi kiadásait egyik forrásaként (ellenben az egyes énekeknel jelzi, hogy azokat mely korábbi énekeskönyvből vette át).⁷⁶

Dobszay László *A magyar népének* c. könyvében a következőket írja Kájoni János munkásságával kapcsolatban: „1676-ban megjelent hatalmas munkája [...], a *Cantionale Catholicum* az Erdélyben élő (ezen kívül pedig új, más forrásokból, például a *Cantus Catholiciból* átvett) darabok reprezentatív összkiadása volt. [...] Nagy kár, hogy Kájoni könyve csak szöveget tartalmaz. Csupán egy száz évvel későbbi kézirat, a két leíró kántorról Deák-Szentes kéziratnak nevezett gyűjtemény ad lehetőséget arra, hogy a Kájoni-könyv dallamainak nagy részét rekonstruálhassuk.”⁷⁷

⁷⁶ Kájoni János: *Cantionale Catholicum*. Csíksomlyó, 1676. Modern, kottás kiadása: Domokos Pál Péter: „.....édes Hazámnak akartam szolgálni...”. Szent István Társulat, Budapest, 1979. (Hivatkozás: Kájoni 1676.)

Cantionale Catholicum. Második kiadás. Szerk. Balázs Ágoston. Csíksomlyó, 1719. (Hivatkozás: Kájoni 1719.)

A' Keresztény Katholikusok Egyházi Énekes Könyve. Harmadik kiadás. Szerk. Andrásí Rafael. Csíksomlyó, 1805, 1806. (Hivatkozás: Kájoni 1805.) Ehhez: K[atholikus]. Kántorok Tzeremoniás Könyve. Szerk. Andrásí Rafael. Csíksomlyó, 1805, 1806.

Erdélyegyházmegyei énekeskönyv a róm[ai]. kath[olikus]. kántorok, a nép és ifjúság használatára. Régibb és újabb énekeskönyvek-, a kántorok és a nép ajkán élő hagyományos énekekből összeállította és orgonakísérettel ellátta Baka János csíkszentmártoni ny[ugalmozott]. kántortanító. Gyergyószentmiklós, [1921.]. (Hivatkozás: Kájoni 1921.)

⁷⁷ Dobszay László: *A magyar népének* I. Veszprém, 1995. 21. o.

A szakirodalomban kezdetben különböző néven említett *Deák–Szentés kézirat* a kottás kéziratok énekeskönyvek közé tartozik.⁷⁸ Templomi énekvezetői, kántori használatra készülhetett, hiszen e kézirat összeírója–összeírói zömében ugyan lekottázták a szövegekhez tartozó dallamot, de csak az énekek első versszaka olvasható benne. Kéziratunk ún. kántorkönyv mivoltát erősíti, hogy le nem kottázott énekek incipitjeit is olvashatjuk a megfelelő liturgikus időszak szabadon maradt kottavonalain ill. üres helyein, melyekhez *ad notam* utalások is tartoznak. Létrejöttének célja pedig nem más lehetett, mint hogy a Kájon *Cantionale* 1719-es második kiadásában található leggyakrabban használt énekek dallamát egy helyen rögzítse.

A *Deák–Szentés kézirat* elnevezés utal leírójára, a csíksomlyói ferences kántor Deák Imrére (aki bevonta tanítványait is a munkába), illetve rendtársára, Szentés Mózesre, akinek a kéziratot 1774-ben „használatra átengedte”.⁷⁹ (Deák Imre egyébként azévből hunyt el 26 éves korában.) Zenei szempontból a következőket mondhatjuk: a négyvonalas rendszerbe időnként kitették a tenor C-, ritkábban az F-kulcsot, valamint az 1 ill. 2 *bé* előjegyzést; menet közben igen gyakran használtak módosítójelet (a több kéztől származó eltérő írásmódból eredően többféle módon); időnként találkoznak a kottafajok fölött számokkal, betűkkel, melyek a harmonizációra utalnak.

Habár a *Deák–Szentés kézirat* régen felkeltette a zenetörténészek érdeklődését (Szabolcsi Bence, Harmat Artúr, Bartha Dénes, Csomasz Tóth Kálmán),⁸⁰ a néphagyománnyal való összefüggését Rajeczky Benjamin, Szendrei Janka és Dobszay László vizsgálta,⁸¹ és Papp Géza közölte jónéhány dallamát is (főként a Régi Magyar Dallamok Tára sorozat XVII. századi kötetében), mégis a kézirat – mely zenetörténeti, egyházzenei és népzenei szempontból is rendkívül jelentős forrás – a maga egészében mind a mai napig nem ismeretes.

⁷⁸ Szentés Mózes toldaléka, Deák–Szentés: Kéziratok énekgyűjtemény 1774-ből, Deák–Szentés-féle kézirat, Szentés–Deák kézirat. I. Papp Géza: Egy elveszettnek hitt kéziratok énekeskönyv, In: *Magyar Zene* (29.) 1988. 379–380. o.

⁷⁹ P. Deák (Domokos) Imre 1748–1774., P. Szentés (Péter) Mózes 1733–1806. Az átadás tényét a kézirat 122. oldalán rögzítették latinul.

⁸⁰ Papp Géza i. m. 379–380.

⁸¹ Szendrei Janka – Dobszay László – Rajeczky Benjamin: *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben I–II.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979. (Hivatkozás: SzDR.) A Magyar Népdaltípusok Katalógusa – stílusok szerint rendezve – I. A Bevezetés, 2. és 4. fejezet Dobszay László, az 1. és 3. fejezet Szendrei Janka munkája. MTA ZTI, Budapest, 1988. (Hivatkozás: MNdTK.)

Mivel Papp Géza részletesen ismertette a kéziratot 1988-as, a Magyar Zenében megjelent cikkében,⁸² ezért csak történetének summázását adom. A csiki kézirat 1926-ban került az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába, majd a II. világháború után eltűnt, s végül 1969-ben előkerült, de csonkán: fedőlapja, valamint a 79. és 116. oldalak közti rész elkallódott, a tintaírás elhalványodott. A hiányzó részek felkutatására irányuló erőfeszítéseink mindeddig eredménytelenek voltak. E hiányos kézirat valamikori teljes tartalmát mégis tudjuk vizsgálni, mert Papp Géza a '40-es évek elején egészében lemásolta, kópiáját további leírásra Csomasz Tóth Kálmánnak és Domokos Pál Péternek is átengedte. Továbbá a világháború után előkerült egy másik teljes másolat is, Saád (Jakab) Henrik ciszterci szerzetesé, aki egy kéziratban maradt tanulmányban elemzi e kottás forrást, *Orgonakönyv Kájoni János Cantionaléjának második, Balas Ágoston által rendezett, 1719-es kiadásához* címmel. Saád tanulmányának, valamint a dallamok másolatának egy feltételezhetően korábbi formája, quasi piszkozata is létezik másutt. Mindegyik másolat magántulajdonban van. Emellett Szabolcsi Bence hagyatékában is van a dallamok egy részéről másolat.

Négy példán keresztül szemléltetem, mennyire szorosan kapcsolódnak egymáshoz a Kájoni *Cantionale* kiadásainak szövegei, és a *Deák-Szentes kézirat*nak illetve a népzenei gyűjtésekben található dallamok. Ennek során bemutatatom az adott énekeknek a Kájoni *Cantionale* egyes kiadásaival való kapcsolatát, melyből szövegelemzéssel megállapítható, hogy a népi gyűjtések énekesének melyik *Cantionale*-példány szolgálhatott közvetlen vagy közvetett kiindulópontul. Végül pedig a néphagyományban fennmaradt változatokat hasonlítom össze a *Deák-Szentes kézirat* dallamalakjával oly módon, hogy először a XVIII. században lejegyzett dallam kottáját közlöm, majd néhány kiválasztott népzenei lejegyzést.

1) A *Kaszás e földön az halál* kezdetű ének latin eredetijével (*Est messor cognomento mors*) együtt olvasható a Kájoni *Cantionale* első két kiadásában; csak magyarul a harmadik kiadásban, már tulajdon dallamra hivatkozva.⁸³ Nótautalással számos más szöveg is kapcsolódik e dallamhoz. Ez a jelenség – vagyis hogy az idő előrehaladtával egy ének latin változata kikopik az énekeskönyvekből – önmagában nem lenne különleges, de ha hozzávesszük, hogy a *Deák-Szentes kézirat*ban megtaláljuk mind a latin, mind a magyar éneket,⁸⁴ úgy már biztos állíthatjuk, hogy ritkaságnak számít. Hi-

⁸² Papp Géza i. m. 379–394.

⁸³ Kájoni 1676. 719., 1719. 611. o. (latin), 1676. 720., 1719. 612., 1805. 356. o. (magyar).

⁸⁴ *Deák-Szentes kézirat* 85. (latin) és 86. o. (magyar). RMDT II. 164. (latin) és 62. sz. (magyar).

szen ha a Kájoni *Cantionale* tartalmazza egy ének latinját és annak magyar fordítását, általában a latinnal azonos dallamra énekelteti *Nota eadem* jelöléssel, és még az ének feliratában is szerepelteti a latin szövegkezdetet, mint esetünkben is. Ráadásul kéziratunk két dallama jelentősen eltér egymástól – és itt most nem csak a hangnemi különbözőségről van szó (a latin moll, a magyar dúr, mixolíd színezettel).



Est me[-sor cog-no-men-to mors, hic om-ni-um, su-pre-ma fors.



Hem fal - cem a - cu - it, in pra - tum ir - ru - it,



Et qva - si vin - di - cem, strin - git a - ci - na - cem.



Heu ca - ve pul - cher flo - [cu - le!

Kotta 1.: Deák-Szentes kézirat 85. oldal



Ka-[zás e föl-dön az ha - la!, ki min-de-nűt ren-det ka-[zál;



e - re - jét mu - taty - tya ka [zá ját for - gaty - tya,



Vi - rá - go - kat nem szán, kó - rók - kal egy - be hány,



Jaj odd ma - gad szép vi - rág - szál.

Kotta 2.: Deák-Szentes kézirat 86. oldal

A népzenei gyűjtések között⁸⁵ az Udvarhely széki Kápolnásfaluban Ullmann Péter a latin nyelvű változathoz igen hasonló alakban találta életben az éneket, melyet az 1805-ös kiadás teljes, 11 strófájával gyűjtött az 1892-ben született Benedek Mihálytól. Az énekes könyvecskéjét, melyből virrasztóban szokott énekelni, 1956-ban másolta abból a füzetéből, amit még az I. világháború előtt készített, kimondottan a halotti virrasztásokra. Az abban volt énekeket viszont a templomban használt, fentiek alapján bizonyíthatóan harmadik kiadású Kájoniból vette, melynek dallamait az egész gyermekkorában a templomban az volt az egyedüli énekeskönyv, s az is csak a kántor használatában, melyet aztán a Tárkányi-Zsasskovszky, majd a Baka János (szerinte Baka Márton) féle – vagyis a Kájoni *Cantionale* negyedik kiadása – váltott fel.

8. 8. 6+6. 6+6. 8 V (1) b3 V KÁPOLNÁSPALU /Udvarhely m./
Benedek Mihály 87 é
AP 11601/d Ullmann Péter 1979.szept.18.
Rubato ♩ = oca 69 A/5.vn.

1 Kaszás e föl-dön-n'a ha-lál,

Ki min-de-nütt ren-det ka-szál. 2/9.vn. -ta a vi-ki-got

E-re-jét mutat-ja, kaszáját forgatja, 3/10.v.

Nem néz vi-rá-gok-ra, sem száraz kórók-ra.

R.:Jaj,óvd ma-gad szép virágszál. TF.

Kép 1.: az AP 11601 d jelzetű felvétel támlapja (1. vsz.)

⁸⁵ Népzenei típusrend: 18.435.0/0. MNdTK I. III/176., SzDR I. 182–183., II. 84. o.

Bukovinában is a XVIII. századi kézirat latin szövegű dallamához hasonló alakban énekelték. Az áttelepült kiváló férfi előénekes, Gáspár Simon Antal kissé átalakította a dallamot, mikor annak második sorát elhagyva az első megismételte.

8.8.6+6.6+6.8.

AP 9803 a-b

Bukrto $\text{♩} = 72 \rightarrow 36$

V (V) b3 V

Istensegíts (Bukovina) – Halásztelek (Pest-Pilis-Solt-Kiskun)

Gáspár Simon Antal (sz. 1895.)

gy.: Domokos Mária, Németh István 1975. XI. 11.

lej.: Kővári Réka 2006.

1. Ka - zás e föl - dön a ha - lál,
Ki min - de - nőtt ren - det ka - szál,
E - re - it mú - tat - ja, ka - szá - ját for - gat - ja,
Vi - rá - go - kot nem szán, kó - rók - kal egy - be - hány.

Refr.: Jaj, óvd ma - gad, szép vi - rág - szál!

Kép 2.: az AP 9803 a-b jelzetű felvétel támlapja (1. vsz.)

2) Az *Eheu quid homines sumus?* kezdetű ének szövege egy XVII. századi jezsuita szerzeménye, német dallamra. A Kájoni *Cantional*éban először 1719-ben jelenik meg 27 versszakkal, csak latinul. Az 1805-ös kiadás rövid; *Miscellanneae Cantiones Latinae* feliratú függelékében⁸⁶ összesen nyolc oldalon közöl a korábbi kiadások latin énekei közül nyolcat. Itt ez az ének lerövidítve, hét stórfával szerepel. Ezen kívül magyar fordítását, az *Ó embe-ri gyarló nemzetség* kezdetű éneket – melynek nótautalása ugyancsak e latin ének – is megtaláljuk ebben az énekeskönyvben. Ugyanez a *Cantionale*

⁸⁶ Teljes címe fordításban: „Vegyes, a régi énekeskönyvből kiválogatott, és az új énekeskönyv végéhez hozzáadott latin énekek, azok kedvére, akik az ilyenekben örömlüket lelik.”.

további öt, többnyire halottas éneket közöl, már az *Ó emberi gyarló nemzet-ség* dallamára való utalással.⁸⁷ Sem a Kájoni *Cantionale* 1676-os első kiadásában, sem az 1921-es utolsó, ún. Baka-féle kántorkönyvben nincs meg. Azonban a *Deák-Szentes kézirat* függelékében e latin ének 1719-es verziójából válogatott 7 szakaszát is olvashatjuk, mely eltér az 1805-ös szövegtől.⁸⁸

A *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század* sorozat szerkesztői nemrég felkértek, hogy a *Ferences iskoladrámák* alsorozatba, mely a csíksomlyói misztériumjátékok kritikai kiadása, keressék a drámákban található énekszövegekhez, énekutalásokhoz Csík megyei népzenei gyűjtésekből származó dallampéldákat. A megjelenés alatt álló 1. kötetben, mely az 1721–1739 közötti passiókat tartalmazza, találunk erre az énekre való utalást. Bár magát a szöveget nem jegyezték fel a dráma írói–másolói, annyira ismertnek tekintették, hogy csak első szavát adták meg utalásként. Az 1725-ös passiójáték egyik jelenetében hangzik el e latin ének, a következő szituációban:

DISCANTISTA

Uram, egy Eneket az halalról tudnek,
Kit musikásiddal, poroncsolj, s el mondunk,
Te nalad is ezel talam kedvet kapunk.

ARISTIPPUS

Mongyatok el, kerlek, hallani akarom!
(*Hic discantistae canunt: Eheu etc.*)⁸⁹

ARISTIPPUS

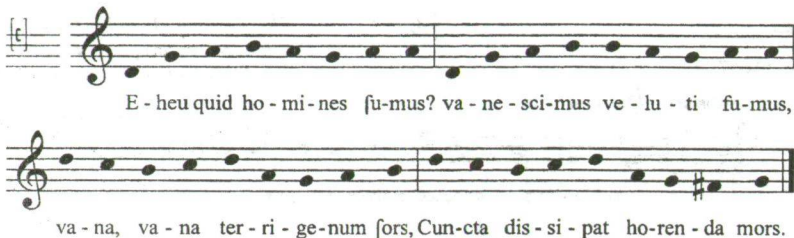
Már meg elegettem tü eneketekkel,
Lelkem ismereti nem nyuksik ezekkel,
Hanem papjainkhoz minnyajon mennyünk el,
Talam velünk ök hitethetik el.

Zenei szempontból lényegesek az 1675-ös *Cantus Catholici* és a *Deák-Szentes kézirat* dallamalakjainak eltérései. Papp Géza szerint a kezdő kvart ugrás a német változatokból került hozzánk, a dallam második felének zárlati különbségei viszont magyar fejleménynek tűnnek.

⁸⁷ *Ó te világ, méz alatt méreg, Testemet már földnek megadtam, Ím látjátok, hogy változásom, Szent dolog ti megjelenéstek és Haldálomon, keresztény hívek* (Kájoni 1805. 79., 341., 355., 361. és 363. o.).

⁸⁸ Kájoni 1719. 623., 1805. 376. o. (latin), 78. o. (magyar). *Deák-Szentes kézirat* 6. és 133. o. RMDT II. 98. sz.

⁸⁹ „Ekkor az énekesek éneklík: Eheu... stb.”



Kotta 3.: Deák-Szentes kézirat 86. oldal

I. CC 1675. 77. l. 98.

E - he - u! quid ho - mi - nes fu - mus?
va - ne - sci - mus fi - cu - ti fu - mus:
va - na, va - na ter - ri - ge - num fors,
cun - cta dif - fi - pat hor - ri - da mors.

Kép 3.: az 1675-ös Cantus Catholici dallamalakja (RMDT II. 98/I.)

A népzenei gyűjtések⁹⁰ azt tanúsítják, hogy Udvarhely széken a *Deák-Szentes kézirat*tal szinte szó szerint megegyezően énekelték. A korábban már idézett Benedek Mihálynál a kéziratunkhoz viszonyított mindössze egy hangnyi eltérés a megismételt első sor második felében tapasztalható: az nem a H-ról indulva járja körbe az A kadencia- s egyúttal fő-, vagy ha úgy tetszik recitáló hangot, hanem magáról az A-ról, így a sor végén még egyszer jut idő a felső váltóhangra. Az előadó a dallam többszöri éneklésekor is csak két helyen variált: az 1. (ritkábban a 2.) sor cezúrájánál időnként a H-ról lehajlott G-re, ill. a stórfazárásnál a G-t nem kisszekundos alsó váltóhanggal, hanem a H-ról való leereszkedéssel érte el (bár egyazon éneken belül a tipikus zárlatot is alkalmazta).

⁹⁰ Népzenei típusrend: 19.030.0/1. MNdTK I. IV/305., SzDR I. 142–143., II. 68–69. o.

9

2 (2) 3

KÁPOLNÁSFALU / Udvarhely vms/

AP 11607/g

Benedek Mihály 87 6

Ullmann Péter 1979.szept.19.

Rubato $\text{♩} = \text{cca } 138$

1 0 em- be- ri gyarló nem-zet- ség. $4/2.v.g.$

Min- den dolgod csak hívság s'kétség. $2/4.v.g.$

Mi-ben bí-zol, a-rany és e-züst $3/2.v.g.$

elenyész-nek maj - dan mint a füst. $Tf. 9/8$

Kép 4.: az AP 11607 g jelzetű felvétel támlapja
(1. vsz. a variánsok jelölésével)

A végső zárlat variálódásának magyarázatát egy olyan énekben találjuk ugyanennél az énekesnél, ahol az eddigi 9 helyett 11 szótagos szöveghez kellett igazítania a dallamot. Ezt nem recitálással oldotta meg, hanem a következőképpen: az első két sor 1. felébe toldott be két hangot (s, d r d r m), míg a dallam második felében a kadenciában bővített ugyanúgy, egy felső váltóhang beiktatásával (s r m r d r m ill. s r m r d t, d).

AP 11611/c va

Benedek Mihály 87 é

Rubato ♩ = cca 144

Ullmann Péter 1979.szept.19.



1. Vigyázz halálod-ra hal-lan-dó ember,



Látod hogy a sok bűn á-rad mint tenger.



Tudjad azért hogy meg ké' halnod egyszer,



De nem tudod raj - tad, hol e-sik a szer.

Kép 5.: az AP 11611 c jelzetű felvétel támlapja (1. vsz.)

E dallamtípusban további Udvarhely, Háromszék és Csík megyei példákat találunk, melyek zöme Báthori András históriáját meséli el (*Ó te tündér és család világ* kezdettel). Egy bukovinai változat az ambitust felfelé tágítja dúr hexachorddá a dallam második felében egy felső váltóhanggal.

AP 9825 a

2 (2) 3

Istensegítség (Bukovina) – Halásztelek (Pest-Pilis-Solt-Kiskun)

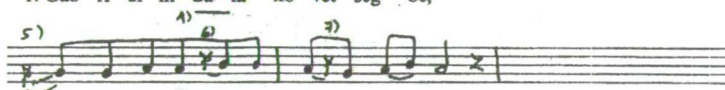
Gáspár Simon Antal (sz. 1895.)

gy.: Domokos Mária, Németh István 1975. XII. 5.

lejj.: Kővári Réka 2006.

Rubato $\text{♩} = 52 \rightarrow 112$ 

1. Gáb - ri - el in - du - la kö - vet - ség - be,



Menny - ég - ből a föld - re Ná - zá - ret - be,



Egy Szűz - höz, a - ki él szű - zes - ség - be,



Tu - dat - ni, mit vég - zett Is - ten men - ny - ben.

Kép 6.: az AP 9825 a jelzetű felvétel támlapja (1. vsz.)

Moldvából több példa is van, főként halottas szöveggel, hol az alaphangon recitáló kezdéssel, hol megtartva a *Deák-Szentes kézirat* felugró kvart indítását.

3) Az *Ó életünk végőrája* kezdetű ének a Kájoni *Cantionale* mindegyik kiadásában megtalálható.⁹¹ Csak a XX. századi kíséretes kántorkönyvben szerepel ez a dallam más szöveggel is. Egyéb böjti vagy halottas éneket találunk e gazdagon gyűjtött, világi, elsősorban balladaszövegeket is hordozó típusban, mint pl. a *Lehullott a Jézus vére*.⁹²

⁹¹ Kájoni 1676. 669., 1719. 568., 1805. 334. o., 1921. 429. sz. *Deák-Szentes kézirat* 83. o. RMDT II. 64. sz.

⁹² Népzenei típusrend: 18.184.0/1-2. MNdTK I. II/21., SzDR I. 128-131., II. 63-64. o.



O E - le-tünk veg o - ra - ja Lel-künk-nek te[- tol vá - la - [a.

Jaj nin - csen meg ma - ra - dá - sa jut [zám - a - d[- ra.

Föld-ből let-tünk, s' föld-ből é - lünk, föl - di por - rá majd el vá-lunk.

Kotta 4.: Deák-Szentes kézirat 83. oldal

Mind a XVI–XVII. századi dallamok a népi emlékezetben, mind A Magyar Népdaltípusok Katalógusa kötetekben⁹³ azt olvashatjuk, hogy az általában 4x8 szótagos formához Erdélyben gyakran kapcsolódik kétsoros refrén. Utóbbi – frissebb – kiadványban már említés van arról, hogy ezt a bővített formát több bukovinai és moldvai adat is alátámasztja. (Már Kodály 1914-es bukovinai gyűjtésében is mindkét forma előkerült.) Az újabb gyűjtések, valamint a szöveg–dallam kapcsolatok alapján inkább azt állíthatjuk, hogy ugyan Udvarhely, Bukovina és Moldva esetében is mind a négysoros, mind a hatsorossá bővült alak majdnem egyformán élő – utóbbi kisebb számarányban –, a refrénes forma azonban inkább az *Ó életünk végőrája* szöveghez kapcsolódik, és kevesebb szöveget hordoz.

A Deák-Szentes kézirat szempontjából rövidebb, refrén nélküli dallamnak halottas szövegű példája attól a Gáspár Simon Antaltól való, aki több szöveggel is énekelt a dallam mindkét alakját.

⁹³ Lásd az előző lábjegyzetet.

8.8.8.5

5 (4) 2

AP 9828 b

Istensegítség (Bukovina) – Halásztelek (Pest-Pilis-Solt-Kiskun)

Gáspár Simon Antal (sz. 1895.)

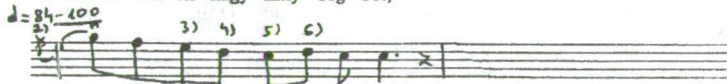
gy.: Domokos Mária, Németh István 1975. XII. 5.

lej.: Kővári Réka 2006.

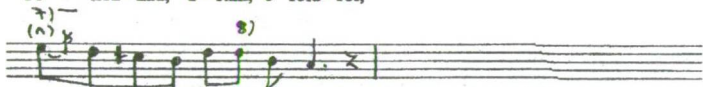
Rubato $\text{♩} = 100 - 116$



1. Ki - ál - tok én nagy mély - ség - ből,



Te - hoz - zád, U - ram, e föld - ről,



Szí - vem ke - se - rű - sé - gé - ből,



Sí - ras vől - gyé - ből.

Kép 7.: az AP 9828 b jelzetű felvétel támlapja (1. vsz.)

Talán legmélyebben az írástudatlanok emlékezetébe vésődik bele a dal. A 2004-es őszi moldvai gyűjtéséből származó példát a 70 éves analfabéta „Pusztinai” Imre Jánosné Lackó György Annától vettük fel. Ő nővére, az azóta elhunyt, szintén írástudatlan előénekes mellett szokott énekelni virrasztáson.

6
8.8.8.g-8.8.

5 (4) 2 [1] 2
Pusztina (Moldva)

ZTI_MD_0148_20

Pusztianu Imre Jánosné Laczkó György Anna (sz. 1934.)
gy.: Kővári Réka, Harangozó Imre 2004. X. 31.
lej.: Kővári Réka 2006.

Poco rubato $\text{♩} = 72-85$

1. Ó é - le - tünk vég - ó - rá - ja,
Raj - tunk jár ha - lál ka - szá - ja,
Jaj, nin - csen itt ma - ra - dá - som,
Jöjj el, szá - m - a - dá - som!

2. A jó Is - ten or - szá - gá - ba
Sok la - kó - he - lye - i van - nak,
De nem tud - juk, mer - re van - nak,
Hogy a hó - tak hol kín - lód - nak.

Refr.: Is - te - nem, adj nyú - go - dal - mat,
Menny - or - szá - g - ba bő - ju - tal - mat!

Kép 8.: a ZTI_MD_0148_20 jelzetű felvétel támlapja (1-2. vsz.)

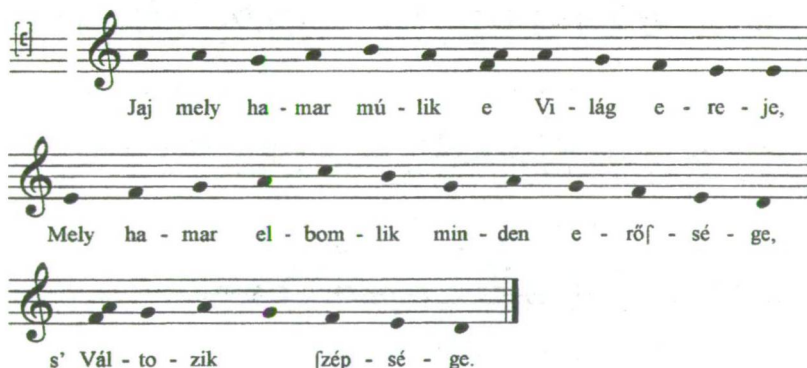
4) A *Jaj nagy kedven tartott* kezdetű Mária-siralom⁹⁴ a Kájoni *Cantionale* második kiadásában jelenik meg először, jelezve, hogy ez „új ének”, melynek „tulajdon nótája vagyok”. Innentől kezdve azonban mind-egyik énekeskönyvben megtaláljuk. E siralomnak kéziratokban és nyomtatványokban egyaránt többfajta korabeli változatát ismerjük, mely már önma-

⁹⁴ Kájoni 1719. 124., 1805. 132., 1921. 172. o. Deák-Szentes kézirat 34. o. RMDT II. 39. sz.

gában jelzi mindenkori népszerűségét. Dallama azonban a *Cantional*éban egy korábban, már 1676-ban megjelenő ének rövidítése. A *Jaj, mely hamar múlik* kezdetű 5x6 szótagos ének⁹⁵ kéziratunkban található 3–4. sorának magasra menő középrészét hagyja ki, és így 4 soros, 6.6.8.6 szótagszámú dallam keletkezik. Ez a halottas egészen a XIX. századig jelen van az erdélyi énekeskönyvben.



Kotta 5.: Deák-Szentes kézirat 34. oldal



Kotta 6.: Deák-Szentes kézirat 82. oldal

A népzenei gyűjtésekben⁹⁶ csak Udvarhelyről és Bukovinából adatolt 5 soros alakot Gáspár Simon Antal több szöveggel is énekelte.

⁹⁵ Kájoni 1676. 652., 1719. 553., 1805. 356. o. Deák-Szentes kézirat 82. o. RMDT II. 333. sz.

⁹⁶ Népzenei típusrend: 16.057.0/0. MNdTK I. II/6., SzDR I. 216–217., II. 96–97. o.

12.12.6.

AP 9845 c

2 (1)

Istensegítség (Bukovina) – Halásztelek (Pest-Pilis-Solt-Kiskun)

Gáspár Simon Antal (sz. 1895.)

gy.: Domokos Mária, Németh István 1976. I. 13.

lej.: Kővári Réka 2006.

Rubato $\text{♩} = 76-92$

1. Jaj, mely ha-mar mú-lik e vi-lág e-re-je,

Mely ha-mar el-bom-lik min-den c-rös-sé-ge,

Vál-to-zik szép-sé-ge.

(46. v. m.)

Kép 9.: az AP 9845 c jelzetű felvétel támlapja (1. vsz.)

A Mária-siralommal összefonódott 4 soros változat néhány ponton tovább variálódhat: a főkadencia lehajlik a záróhangra, a 3. sor zárata hajlítással felmegy az alaphangról a kistercre (l. alább), ill. a zárósor pentatonizálódik. A középkorú Botezát György Illésné Bezsn Viktória 2004-es moldvai gyűjtésemkor az 1805-ös *Cantionale* szövegváltozatát énekelte a maga által írt füzetből (kéziratot énekeskönyvből).

6.6.8.6.

ZTI_MD_0150_5

5b3 (2) b3

Klészse (Moldva)

Botezát György Illésné Bezsán Viktória (1959.)

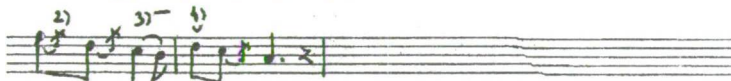
gy.: Kővári Réka, Harangozó Imre 2004. XI. 1.

lej.: Kővári Réka 2005.

Poco rubato $\text{♩} = 60-65$



2. Hol vagy, két sze - mem - nek



Tűn - dők - lő vi - lá - ga,



El - e - pe - dett bús szí - vem - nek



Csen - des bol - dog - szá - gam?

Kép 10.: a ZTI_MD_0150_5 jelzetű felvétel támlapja (2. vsz.)⁹⁷

Összegzésül elmondhatjuk, hogy a *Deák-Szentes kézirat*ban szereplő dallamalakok eltérnek, eltérhetnek a nyomtatott kottás énekeskönyvek változataitól. Mindez pedig azért lehetséges, mert készítői a már meglévő, XVIII. századi élő gyakorlatot rögzítették, nem pedig az énekeskönyvi alakot másolták.

E példák alátámasztják Dobszay László megállapítását, mely szerint „A *Deák-Szentes leírás megbízhatóságát jelzi, hogy az 1960 után készült népzenei magnetofon-felvételek nagyrészt a kézirattal azonos dallamvariánsokat hoztak napfényre a népi emlékezetből.*”⁹⁸ A népekeket célzó kisszámú régebbi népzenei gyűjtés (pl. Kodály Zoltán, Domokos Pál Péter, Forrai

⁹⁷ A felvétel teljes egészében megjelent nyomtatott és hangzó kiadványban: Harangozó Imre – Kővári Réka: *Etelközi fohászok. Válogatás a moldvai magyarság vallásos népköltészetének kincstárából.* Ipolyi Arnold Népfőiskola, Újkígyós, 2005. 40. sz. (77-78. o.), CD-melléklet 15. track.

⁹⁸ Dobszay László i. m. 21. o.

Magdolna Gregória, Rajeczky Benjamin, Dobszay László, Szendrei Janka, Ullmann Péter), a kiemelkedő énekes egyéniségek vizsgálata, s az újabb, kifejezetten e kézirat és annak forrása, a Kájoni *Cantionale* énekeit kérdező gyűjtéseim további példákkal szolgálnak ennek bizonyítására. Adatokat szolgáltatnak továbbá a táji és egyéni sajátosságokra, valamint a variálásban megfigyelhető árnyalatokra is. Ezeken túl a felgyűjtött énekek szövegvizsgálata, a Kájoni *Cantionale* 1719-es és 1805-ös kiadásával való kapcsolata is izgalmas képet ad földrajzilag, melyben a tudatos hagyományápoló, a közösségben vezető énekes egyéniségeknek – mint amilyen pl. Gáspár Simon Antal – kiemelkedő jelentősége van.

Felhasznált irodalom

- Dobszay László: *A magyar népének I.* Veszprém, 1995.
- Harangozó Imre – Kövári Réka: *Etelközi fohászok. Válogatás a moldvai magyarság vallásos népköltészetének kincstárából.* Ipolyi Arnold Népfőiskola, Újkígyós, 2005.
- MNdtK I. A Magyar Népdaltípusok Katalógusa – stílusok szerint rendezve – I. A Bevezetés, 2. és 4. fejezet Dobszay László, az 1. és 3. fejezet Szendrei Janka munkája. MTA ZTI, Budapest, 1988.
- Papp Géza: Egy elveszettnek hitt kézirat énekeskönyv, In: *Magyar Zene* (29.) 1988. 379–394.
- RMDT I. Régi Magyar Dallamok Tára I. Csomasz Tóth Kálmán: A XVI. század énekelt dallamai. Akadémiai Kiadó, Budapest 1958.
- RMDT II. Régi Magyar Dallamok Tára II. Papp Géza: A XVII. század énekelt dallamai. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970.
- SzDR Szendrei Janka – Dobszay László – Rajeczky Benjamin: *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben I–II.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979.

Források

- Deák-Szentes kézirat. Csíksomlyó 1741–1774. (Lelőhelye: Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára.)
- Kájoni 1676. Kájoni János: *Cantionale Catholicum.* Csíksomlyó, 1676. Modern, kottás kiadása: Domokos Pál Péter: „...édes Hazám-nak akartam szolgálni...”. Szent István Társulat, Budapest, 1979.

- Kájoni 1719. Cationale Catholicum. Második kiadás. Szerk. Balázs Ágoston. Csíksomlyó, 1719.
- Kájoni 1805. A' Keresztény Katholikusok Egyházi Énekes Könyve. Harmadik kiadás. Szerk. Andrási Rafael. Csíksomlyó, 1805, 1806. K[atholikus]. Kántorok Tzeremoniás Könyve. Szerk. Andrási Rafael. Csíksomlyó, 1805, 1806.
- Kájoni 1921. Erdélyegyházmegyei énekeskönyv a róm[ai] kath[olikus] kántorok, a nép és ifjuság használatára. Régibb és újabb énekeskönyvek-, a kántorok és a nép ajkán élő hágyományös énekekből összeállította és orgonakisérettel ellátta Baka János csikszentmártoni ny[ugalmazott]. kántortanító. Gyergyószentmiklós, [1921.].

**MAURICE RAVEL: KLAVIERKONZERT IN G-DUR
(ANALYSE DES ZWEITEN SATZES „ADAGIO“)**

„Grosse Musik muss stets aus dem Herzen kommen.“⁹⁹

Ravel



I. Entstehung des Klavierkonzerts

Montfort L'Amaury. Eine kleine Stadt etwa 50 km entfernt von Paris. Die engen Strassen rufen die Atmosphäre des Anfangs des 20. Jahrhunderts wach. Auf dem Hügel steht ein Märchenschloss. Die kleinen Zimmer haben etwas Gemeinsames: alle beinhalten kleine, exotische Gegenstände und sind mit aussergewöhnlicher Präzision eingerichtet. In solchem Milieu hat Ravel das Klavierkonzert geschrieben.

Ravel ist nach dem ersten Weltkrieg, im Jahre 1921 in die Villa „Le Belvédère“, gezogen. Er hat seine Pläne über ein Klavierkonzert erst in den autobiographischen Skizzen von 1928 erwähnt: „In einer Zukunft, die ich nicht voraussehen kann, gedenke ich ein Konzert für Klavier und Orchester zu Gehör bringen zu können,...“¹⁰⁰

1929 wurde er mit dem Schreiben eines Klavierkonzerts für den österreichischen Pianisten, Paul Wittgenstein – der seine rechte Hand im ersten Weltkrieg verloren hatte – beauftragt. So geschah es, dass er gleichzeitig an zwei Klavierkonzerten arbeitete: an demjenigen in G-Dur und am D-Dur Konzert für die linke Hand. Dies ist sehr merkwürdig, weil er normalerweise nur ein Werk von jeder Gattung schrieb.¹⁰¹

⁹⁹ Kerner: *Krankheiten grosser Musiker* S. 287

¹⁰⁰ *Hommage à Ravel 1987*

¹⁰¹ Das heisst ein Streichquartett, eine Sonate für Violine und Klavier, ein Trio für Violine, Cello und Klavier, eine Sonate für Violine und Cello, eine Opera Buffa (*L'Heure espagnole*), eine fantastische Oper (*L'Enfant et le Sortilèges*). Ausgenommen natürlich die allgemeineren Gattungen (Lieder, Klavier- und Orchesterwerke).

Nachdem das D-Dur Konzert vollendet war, hat er wieder fieberhaft die Arbeit am anderen in G-Dur aufgenommen, um es in einigen Monaten abschliessen zu können. Es dauerte aber ein bisschen länger, wie Ravel in einem Brief an Madame Alfred Madoux-Frank am 5. Februar 1931 berichtete: „Please excuse me: your kind letter written in December did reach me, but I was in such pitiful condition that the previous month they had to forbid me to do any work, or anything else except sleep, which I had been deprived of almost entirely for a year. Owing to this restriction, my concerto should have been finished at the end of January. But suddenly, at the beginning of November, I came to the realization that human endurance has its limitations. I am only now beginning to resume work on the concerto, but naturally it won't be ready this season.“¹⁰²

Im gleichen Jahr am 20. November schrieb er an Henri Rabaud schon über die Beendung des Konzerts, klagte aber auch über Erschöpfung: „Please excuse me for the Osiris competition: my concerto is finished, but I'm not far from being so myself and would risk falling asleep at the first candidate. I have been ordered complete rest and am being treated with injections of serum.“¹⁰³

Ravel gab sehr wertvolle Informationen über seine Arbeit an den beiden Konzerten in einem Interview gegenüber dem Daily Telegraph am 11. Juli 1931: „Die gleichzeitige Planung der beiden Klavierkonzerte war ein interessantes Experiment. Jenes, in dem ich selbst den Solopart spielen werde, ist ein Konzert im echten Sinne des Wortes: ich meine damit, dass es im Geiste der Konzerte von Mozart und Saint-Saëns geschrieben ist. Eine solche Musik sollte meiner Meinung nach aufgelockert und brillant sein und nicht auf Tiefe und dramatische Effekte abzielen. Man hat von bestimmten grossen Klassikern behauptet, ihre Konzerte seien nicht ‚für‘, sondern ‚gegen‘ das Klavier geschrieben.“¹⁰⁴ Dem stimme ich gern zu. Ich hatte eigentlich die Absicht, dieses Konzert mit ‚Divertissement‘ zu betiteln. Dann aber meinte ich, dafür liege keine Notwendigkeit vor, weil eben der Titel ‚Concerto‘ hinreichend deutlich sein dürfte.“

Die zwei Komponisten, die Ravel hier erwähnt, haben tatsächlich eine wichtige Rolle in seinem Leben gespielt. Es gibt noch andere Zitate, die es bestätigen. In einem Interview sagte er, nur Saint-Saëns habe besser als Franck orchestriert.¹⁰⁵ Wenn er gefragt wurde, wen er für den grössten

¹⁰² Orenstein: *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* S. 309

¹⁰³ Orenstein: *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* S. 311

¹⁰⁴ Wahrscheinlich dachte Ravel an die Konzerte von Brahms.

¹⁰⁵ In *De Telegraaf*, 6. April 1932

Komponisten halte, antwortete er: „Für mich ist es Mozart. Mozart! Das ist für uns, die Anfänger der jüngeren und modernen Schule, der grösste Musiker, der Musiker überhaupt, unser Gott! Die Älteren schwören auf Beethoven und Wagner. Unser Kunstbekenntnis ist Mozart.“¹⁰⁶

Noch zur Zeit dieses Interviews war geplant, dass Ravel selbst das Konzert uraufführen würde. Er war aber kein hervorragender Pianist, und auch nach stundenlangem Üben Chopins und Liszts Etüden musste er endlich Marguerite Long dazu auffordern, der übrigens das Stück gewidmet ist.

Die Uraufführung fand am 14. Januar 1932 in Paris, in der Salle Pleyel mit Marguerite Long am Klavier und Ravel als Dirigent statt. Die Kritiker waren sich einig in ihrer Zustimmung. Emile Vuillermoz schrieb über den Abend:

„Noch einmal möchte ich gegen die Angewohnheit protestieren, die immer häufiger um sich greift, nämlich einen Komponisten um jeden Preis vors Publikum zu bringen, und zwar in einer Rolle, die er nicht auszufüllen vermag. Ravel wird andauernd als Pianist herausgebracht, obwohl er doch in keiner dieser Eigenschaften brillieren kann. Der portugiesische Dirigent¹⁰⁷ verhalf den von ihm geleiteten Werken zu viel grösserer Wirkung als Ravel den ihm anvertrauten: seine *Pavane* war unsäglich langsam, sein *Bolero* trocken und schlecht ausbalanciert. Und die Begleitung des Konzertes liess Klarheit und Elastizität vermissen.“

Dagegen verdient der Komponist volles Lob für all die delikaten und raffinierten Stücke, die Orchestrierung von amüsanten und starken Erfindungen überschäumt und deren stilistische und gedankliche Originalität wirklich unnachahmlich ist... das neue Konzert ist der anderen Meisterwerke würdig, die wir Ravel verdanken... Das Werk ist sehr leicht verständlich und vermittelt den Eindruck ausserordentlicher Jugendlichkeit. Es ist wunderbar zu sehen, wie dieser Meister mehr Frische und Inspiration besitzt als die jungen Leute heutzutage, die sich unnötigerweise kasteien, um mittels strapaziöser Komik oder Karikatur einen Humor sichtbar werden zu lassen, der ihren Temperament überhaupt nicht entspricht.“

Nach der Uraufführung gingen Ravel und Marguerite Long auf eine viermonatige Tournee. Das Werk wurde in mehr als zwanzig Städten aufgeführt, darunter in Brüssel, Wien, Bukarest, Prag, London, Warschau, Berlin, Amsterdam und Budapest. Die Erstaufführung in der Schweiz wurde 1937 in Lausanne und Genf mit der Schweizer Pianistin, Jacqueline

¹⁰⁶ *Hommage à Ravel 1987*

¹⁰⁷ Pedro de Freitas-Branco, mit wem Ravel sich an diesem Abend in die Leitung teilte.

Blancard, und dem Orchestre de la Suisse Romande unter der Leitung von Ernest Ansermet.

Fortleben des Werkes

Maurice Ravel war einer der ersten grossen Komponisten, dessen Werke schon zu Lebzeiten aufgenommen wurden. Das G-Dur Klavierkonzert ist keine Ausnahme. Die erste Schallplatte wurde 1932, im Jahr der Uraufführung mit Marguerite Long und Ravel, gemacht. Wenigstens auf dem Umschlag steht "unter der Leitung von Ravel". Es wurden aber zwei Augenzeugen gefunden, die bestätigt haben, dass es Pedro de Freitas-Branco war, der es tatsächlich mit der aktiven Unterstützung des Komponisten geleitet hatte.

Es gibt zwei Anekdoten über diese Aufnahme. Die erste ist von der Pianistin, Janine Weill, einer Studentin und Freundin Marguerite Longs:

„Marguerite Long recalled a delightful incident at the recording session of the concerto in 1932. It had been decided that Ravel would conduct, but in the studio, Pedro de Freitas-Branco substituted for him, and only the *Pavane pour une Infante défunte* was conducted by the composer. Ravel was in the recording booth. He was pitiless, Marguerite Long said, and she added: 'by two or three o'clock in the morning I was exhausted. Finally, it was done... When Ravel came out of the booth, ordering: we have to begin again! I could have killed him; nevertheless, I obeyed.'"

Die andere Anekdote ist von Jean Bérard, der künstlerische Leiter des Columbia Records in Frankreich:

„We recorded Ravel's G Major Concerto with Marguerite Long. Freitas-Branco actually conducted, as Ravel conducted poorly. The orchestra was composed of the best Parisian soloists. Ravel was present. The concerto took up five sides of three 78 rpm records. We decided to fill the remaining sixth side with the *Pavane*. Freitas-Branco asked Ravel, 'Maître, would you indicate the tempo?' Ravel took the beginning so slowly, I estimated that the performance would last 6 to 7 minutes, when the maximum time possible on a 12-inch side was 4 minutes and 30 seconds. I took Ravel aside and suggested that we go to have a drink, to which he readily agreed. I took him to a bistro near the recording studio on rue Albert. When we returned, Freitas-Branco had already completed the record. A wax proof was replayed, which Ravel approved of, saying 'it's perfect.' It was 4 minutes and 32 seconds, which was just right."¹⁰⁸

¹⁰⁸ Beide Zitate in Orenstein: *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* S. 536

Die Popularität des Werkes ist bis heute spürbar. Es ist im Repertoire fast aller namhaften Pianisten.

Es gibt sogar Verarbeitungen des Klavierkonzerts, wie zum Beispiel die Choreographie von Jerome Robbins mit dem New York City Ballet unter den Titel 'En Sol'. Dieses Ballett wurde im Jahre 1975 für The Ravel Festival in New York aufgeführt.

II. Analyse

II. 1. Formale Analyse

Das Adagio weist eine grosse dreiteilige Liedform auf:

A Hauptsatz (T. 1-44)

B Mittelsatz (T. 45-73)

C Reprise des Hauptsatzes (T. 74-97) und Coda (T. 97-108)

Die 3 Teile können in je 3 Abschnitte (Stollen 1, Stollen 2, Abgesang) eingeteilt werden. Die ersten zwei Abschnitte des A-Teils sind eigentlich als Hauptthema vom Klavier vorgetragen. Der erste Abschluss ist im Takt 18. Die nächsten 18 Takte bilden den zweiten Abschnitt des Hauptsatzes bis zum A-Dur-Abschluss im Klavier (Takt 36). Aber das Orchester beginnt gleichzeitig mit dem Abgesang (Takt 34), das heisst, die drei Takte bilden eine Elision. Der A3-Abschnitt ist eigentlich eine Weiterentwicklung des Hauptthemas, unter Verwendung des Abschlussmotivs vom Klavier (vgl. Schlussbildungen Beispiel 1).

Der B Teil beginnt im Takt 45 mit einem neuen Thema im Klavier. Der Stollen 1 reicht vom Takt 45-57, Stollen 2 von 58-65 und der Abgesang von 66-73. Innerhalb den einzelnen Abschnitten kann es noch kleinere Teile beobachtet werden. B1 ist dreiteilig. Die erste vier Takte werden eine grosse Sekund tiefer wiederholt, dann kommt der dritte Teil, wie eine Beruhigung, eine Konklusion der zwei vorherigen Takten wieder mit einem neuen Thema. Die erste und die zweite vier Takte können als ein Satz (Ratz) aufgefasst werden. B2 hat die gleiche Konstruktion wie B1 (ausgenommen, dass es auf 2+2+4 Takte verkürzt ist). In B3 die einzelne Teile separieren sich nicht so deutlich. Trotzdem können die Takte folgendermassen gruppiert werden: $1+1+3+2+1$ ($1+1+2/3+2/3+5*1/3+2+1$).

Die Reprise (C) beginnt im Takt 74. Sie bildet eine Synthese zwischen dem Hauptsatz und Mittelsatz. Das kann bestens mit dem thematischen Material beweis werden. Das Englischhorn übernimmt das Hauptthema, während im Klavier das 32-tel Motiv des Mittelsatzes mit einem versteckten Hauptthema-Fragment erklingt.

Die Hauptmelodie kehrt ohne Änderung zurück, ausgenommen beim Takt 91, wo genau 10 Takte fehlen. Der Satz schliesst mit einer 12-taktigen Coda. (Darstellung 1)

Proportionen:

Darstellung 1

Taktzahlen	Stollen 1	Stollen 2	Abgesang
A Hauptsatz (T. 1-44)	A1 (T. 1-18) 1+17	A2 (T. 19-34/36) 15(10+5) möchte 18(10+8)	A3 (T. 34-45) 12
B Mittelsatz (T. 45-73)	B1 (T. 45-57) 4+4+4 (1+1+2)+(1+1+2)+4	B2 (T. 58-65) 2+2+4 (1+1+2)+4	B3 (T. 66-73) 8 $1+1+\frac{2}{3}+\frac{2}{3}+5*\frac{1}{3}+2+1$
C Reprise und Coda (T. 74-97) (T. 97-108)	C1 (T. 74-90) 17	C2 (T. 91-97) 7	C3 (T. 97-108) 12

Die Form war immer eine wichtige Aspekt für Ravel. Er kritisierte oft Komponisten, die sich nicht darum bemühten, ihre Werke mit diesem bedeutend Element zu unterstützen. Diese fast peinliche Genauigkeit war vielleicht vererbt von seinem Vater, Joseph Ravel, der Ingenieur war.

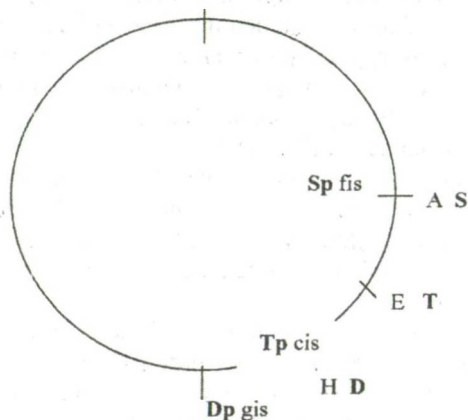
In diesem Satz sieht man auch, wie präzise Ravel mit der Struktur arbeitete. Ausser dieser ganz regelmässigen, ständigen Dreiteiligkeit kann eine starke Ähnlichkeit zwischen dem Hauptsatz und der Reprise-Coda beobachtet werden (eigentlich könnten sie A-A' genannt werden). Die obenstehende Taktzahlen zeigen es sehr eindeutig. Im Hauptsatz ist der Stollen 1 ohne dem Einleitungstakt 17 Takte lang, genau wie in der Reprise (thematisch gibt es auch keinen nennenswerten Unterschied). Der Stollen 2 ist in der Reprise 10 Takte kürzer, und es gibt nur einen statt 2 Trillertakte. Auch der Abgesang zeigt in Exposition und Reprise-Coda eine nahe Verwandtschaft (je 12 Takte).

II. 2. Harmonische Analyse

Zwischen den G-Dur Randsätzen befindet sich der zweite Satz des Klavierkonzerts in E-Dur. Die vom Klaviersolo vorgetragene Melodie verlässt die Grundtonart für eine kurze Zeit erst im Takt 4 (gis-Moll), aber die erste bedeutende Modulation ist im Takt 19, zur Paralleltonart, cis-Moll. Kurz nachher, im Takt 24 ist sie wieder in E-Dur. Bis zum Schluss des Klaviersolos kann man weitere Tonarten beobachten, die einander verdichtend folgen: A-Dur (Takt 26), fis-Moll (Takt 27), H-Dur (Takt 28), cis-Moll (Takt 29) bis im Takt 34 in H-Dur als V. Stufe von E-Dur erreicht

wird und das Orchester die Führung übernimmt. Das Klavier kadenziiert nach zwei weiteren Takten in A-Dur (Subdominante!) Nach dieser kurzen Analyse des Subdominante-Dominante-Sextett handelt. (Darstellung 2)

Darstellung 2



Der erste Abgesang (Takte 43-54) moduliert nach Dis-Dur. Das Klavier übernimmt wieder die Rolle des Solisten. In der linken Hand klingt nun Gis-Dur, aber in der rechten erscheint gleichzeitig überraschend H-Dur. Im Takt 48 schliessen beide Dominanten in cis-Moll (linke Hand), beziehungsweise E-Dur (rechte Hand). Das ganze viertaktige Motiv wird eine grosse Sekund tiefer wiederholt und schliesst in h-Moll, beziehungsweise D-Dur (Takt 52). In diesen acht Takten kann man also Bitonalität entdecken. Es gibt aber eine andere Erklärung für diese Stelle. Und zwar kann die rechte Hand als natürliches, die linke als harmonisches cis-Moll aufgefasst werden. So ist es möglich, diese merkwürdige Gleichzeitigkeit der Dissonanzen His-h', Ais-a' als Ausdruck nur einer Tonart zu verstehen. (Darstellung 3)

Darstellung 3

T.46.

Piano

→

natürliches Moll

melodisches Moll

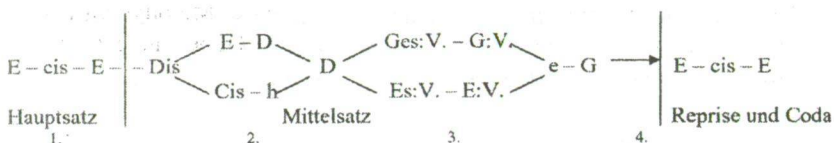
Nach der zweimaligen viertaktigen Sequenz bringt das diesmal von den Streichern begleitete Klavier wieder ein viertaktiges Motiv und schliesst in D-Dur (Takt 57). Diese Stelle ist wie eine Beruhigung nach den vorherigen Takten (45-53), wo Bitonalität und rhythmische Verdichtung beobachtet werden kann. Dies wird auch durch den Instrumentationswechsel im Takt 53 unterstützt (vorher Bläser, jetzt Streicher). Nachher folgt eine stark bitonale Stelle (Takt 58), wo das Klavier die Dominante von Ges gegen die Dominante von Es des Orchesters spielt: Die Fagotte und die Hörner spielen aus der Tiefe aufsteigende parallele Quartsextakkorde während das Klavier in der rechten Hand Sechzehntels-Sextolen bringt. Die ganze Stelle wird eine kleine Sekund höher, auf den Dominanten von G beziehungsweise Es wiederholt. Nach dem Abschluss in e-Moll (zu erwartet wäre vielleicht eher E-Dur) erklingt die Melodie der Takte 53-57 in den 1. Violinen eine Quart höher und schliesst in G-Dur.

Wahrscheinlich folgen die spannendste 8 Takte des Stückes jetzt (Takt 66-73). Unglaublich interessant, wie der Komponist diese scheinbar einfache Modulation von G-Dur nach E-Dur durchführte. Tonarten-Übersicht für diese Stelle: Dominante von c-Moll (Takt 66), Dominante von f-Moll (Takt 67), Dominante und Subdominante von As-Dur (Takt 68), e-Moll (ab zweiten Schlag des Taktes 69), gis-Moll (ab dritten Schlag des Taktes 71) dazu kommt im Takt 73 ein F, das den vorherigen Akkord einem halbverminderten Akkord ändert, dann in E-Dur schliesst.

Im Orchester wird diese harmonische Reihe sich folgendes verwirklicht. Die zweite Fagottstimme übernimmt den Grundton von dem vorherigen Abschluss in G-Dur und behaltet ihn als Orgelpunkt während den ganzen Modulation bis zum Reprise (Takt 74). In den Klarinetten bleibt die Sept der Dominantseptakkorden liegend während dem ganzen Takt. Eigentlich wird die Stelle zwischen Takten 58-61 hier fortgesetzt (rhythmisch, motivisch ist es kein Unterschied festzuhalten). Während der Sextolen-Bewegung des Klaviers erklingen die aus der Tiefe aufsteigende Terzen nun in den Streichern (In Takten 58-61 in den Bläsern). Im Takt 66 bringen sie zuerst die Celli und Bratschen, im Takt 67 die Bratschen und 2. Violinen. Im folgenden Takt ergänzt mit den 1. Violinen gibt es schon drei Stimmen.

Ab Takt 74 kehrt das Hauptthema in dem Englischhorn mit dem Klavier als Begleiter zurück. Es gibt keine harmonische Änderung abgesehen von dem Abschluss diesmal in Cis-Dur (TP!) in Takt 97. Die Rückkehr ist einfach - kurz fis- und gis-Moll berührend - zur Grundtonart, E-Dur.

Schliesslich werfen wir einen Blick auf die vereinfachte Übersicht der Tonarten:



1. Erste Überraschung: Modulation zur Tonikaparallele, cis-Moll.
2. „Halb-Bitonale,, Stelle: im Klaviersatz kommen beide Tonarten gleichzeitig vor. Nach dem Zögern zwischen h und D ist der Abschluss in D.
3. Bitonale Stelle: die Bitonalität zwischen Klavier und Orchester kann eindeutig beobachtet werden. Nach dem gleichzeitigen G und E kadenziiert die Musik scheinbar in e, der tatsächliche Abschluss in G kommt etwas später.
4. Modulation durch verschiedenen Tonarten.

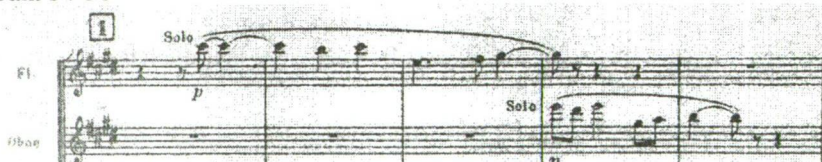
II. 3. Schlussbildungen

Obwohl in diesem Satz alles ziemlich ähnlich klingt, gibt es ganz wenige gleiche Stellen. Die Melodie schwebt ruhig während dem ganzen Stück und man wird nicht bewusst, dass fast keine exakten Übereinstimmungen beobachtet werden können. Dies zeigt auch, wie fruchtbar, wie ideenreich Ravel war: Er musste nie zweimal die gleichen Motive, Figurationen benutzen. Trotzdem möchte ich auf die Stellen, die gewisse Ähnlichkeiten zeigen, aufmerksam machen.

Beispiel 1
Takt 28-32.



Takt 34-38

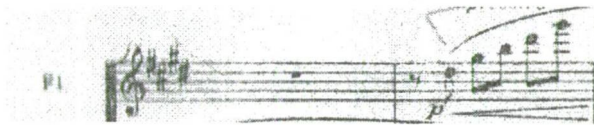


Der vom Klavier vorgetragenen Schlussabschnitt der Melodie wird zunächst von der Flöte übernommen und später von der Oboe mit geringen, vor allem rhythmischen Variationen weiterentwickelt.

Beispiel 2 Takt 38-39.



Takt. 41-42.



Hier kann dasselbe beobachtet werden. Die Flöte verwendet das Thema der Klarinette mit rhythmischen Änderungen.

Beispiel 3 Takt 59-65.



Takt 53-57.



Dies ist wahrscheinlich das auffälligste Beispiel, weil hier die letzten zwei Takte wörtlich zitiert werden.

Beispiel 4
Takt.46-53.



Takt 99-101.



Zuerst gibt es hier eine Umspielung vom ersten Schlussmotiv des Klaviers.
Dann – am Ende des Satzes – bauen es die Bläser in ihre Kadenz ein.

Beispiel 5 Takt 102-103.



Takt 6-7.



Die Bratsche spielt eine wichtige Rolle am Ende des Stückes: Sie schliesst den Satz mit einem aus dem Klaviersatz herausgegriffenen Melodiefragment.

Im Folgenden werde ich Kadenzbildungen unter harmonischen Aspekten vorstellen.

Beispiel 6

Takt 16-19.



E-Dur ist zu erwarten und bis zum ersten Achtel des Taktes 18 denkt man, dass man auch tatsächlich in E-Dur ist. Nach dem zweiten Achtel zeichnet sich allerdings der Dominantseptakkord über Gis ab, und statt in E schliesst das Klavier in der Paralleltonart cis-Moll (Tp).

Beispiel 7 Takt 40-45.

Die Kadenz nach Dis-Dur ist aeolisch, das heisst, dass die Flöte statt Cisis die Mollterz, Cis spielt.

Takte 66-73 sind der Höhepunkt des Satzes. Die Vorbereitung erfolgt durch viele Tonartenwechsel und Verstärkung der in den Streichern aufsteigenden Terzen. Die Verdoppelung des Rhythmus in der rechten Hand des Klaviers bewirkt eine Verdichtung, ebenso wie der Piccoloeinsatz mit dem gleichen Motiv, beziehungsweise die schnellen Tonartenwechsel. Durch eine Verlangsamung im Klavier (wieder Sechstolen) und durch die Hemiolen der Hörner wird die Reprise und Rückmodulation in die Grundtonart vorbereitet.

Die erwähnte Rückmodulation läuft wie folgt ab: e-Moll (Takt 69), gis-Moll (71), halbverminderter Akkord mit F als Grundton (Takt 73), schliesslich E-Dur. Der Orgelpunkt auf G bleibt während der ganzen Stelle. Es ist eine ganz aussergewöhnliche Modulation mit zwei Leittönen.

Nach dem Anschauen des folgenden Notenbeispiels ist es festzuhalten, dass Wagner im „Tristan“, fast die gleiche Akkordführung benutzte, mit dem Unterschied dass bei ihm die Auflösung statt E ein E⁷ ist.

Die Stelle zwischen Takte 96-97 ist wiederum eine Überraschung, weil statt der erwarteten Grundtonart (E) die Modulation nach Cis- Dur (TP) führt.

II. 4. Instrumentierung

Besetzung des zweiten Satzes:

Piccolo

Flöte

Oboe

Englischhorn

2 Klarinette (in Es und B)

2 Fagotte

2 Hörner (in F)

Trompete (in D)

Posaune

Harfe

Klavier

1. Violinen

2. Violinen

Bratschen

Celli

Kontrabässe

Es fällt dem Auge sofort auf, was für eine sparsame Besetzung Ravel benutzt. Er selbst unterstreicht dies auch in dem für das *Excelsior* am 30. Oktober 1930 gegebenen Interview zum Konzert: „I called for a reduced orchestra: the usual strings are joined only by one flute, piccolo, oboe, English horn, two bassoons, two horns, one trumpet and one trombone“¹⁰⁹

Die Instrumentierung des zweiten Satzes ist grundsätzlich auf den Bläsern, vor allem auf den Holzbläsern aufgebaut. Der ganze Satz ist eigentlich ein

¹⁰⁹ Ravel (oder der Interviewer) lässt die zwei Klarinetten und die Schlaginstrumente beziehungsweise die Harfe aus.

Zwiegespräch zwischen dem Klavier und den Holzbläsern.

Schauen wir uns nun die Funktion der einzelnen Instrumente an.

Die **Streichinstrumente** dienen im allgemeinen der Begleitung. Es stimmt fast immer mit der Verstärkung der linken Hand überein. Dies bedeutet aber nicht bedingungslos eine ständige Unterordnung, weil die Streicher und die linke Hand manchmal gleichberechtigt die Rolle des Begleiters spielen (Takte 36-45, Takte 62-65 ausser 1. Violinen). Beim Takt 34 – am Ende des Klaviersolos – setzen die Streicher ein, und es ist genau festzuhalten, dass die Akkorde der linken Hand auf die verschiedenen Streicherstimmen verteilt sind: Die 2. Violinen spielen die Ober-, die Bratschen die Mittel- und die Celli die Unterstimme der linken Hand. Die 1. Violinen schliessen im Takt 41 an, wenn der Klaviersatz vierstimmig wird, und spielen sinngemäss die Oberstimme. Nachher übernehmen die Bläser die Begleitung (Takte 46-52). Die Kontrabässe setzen erst im Takt 58 als Verdoppelung der Celli ein. Ab Takt 66 helfen die Streicher – parallel zu der vorherigen Bläser-Stelle – beim *crescendo* mit aufsteigenden Terzen. Es gibt eigentlich nur zwei solistische Stellen für die Streicher: erstens die Takte 62-65, wo die 1. Violinen die Variante der vorher vom Klavier vorgetragene Melodie bringen. Zweitens die Takte 103-105, wo vor dem Abschluss ein kurzes, mit *espressivo* bezeichnetes Bratschen-Solo auftritt.¹¹⁰

Die **Bläser** haben eine fast gleichwertige Rolle wie das Klavier, denn der Satz ist ein eigentliches Zwiegespräch.¹¹¹ Der erste Einsatz der Bläser besteht aus mehreren Soli. Die Instrumente übergeben einander die Melodie und bilden eine Kette: die Flöte fängt an, dann folgen Oboe und Klarinette, schliesslich kehrt die Melodie zur Flöte, den Kreis vollendend, zurück. An der nächsten Stelle übernehmen die Bläser die Rolle der Streicher und werden zu Begleitern. Es gibt eine sehr auffallende Klangfarbenänderung, wenn das Englischhorn, die Klarinette und das 2. Fagott das von den Streichern schon bekannte Begleitschema spielen. In den nächsten vier Takten (46-49) folgt eine Abdunklung aufgrund des Register- und Instrumentenwechsels (2 Fagotte und gestopfte Hörner) sowie der Sequenz

¹¹⁰ Ravel verwendet die Bezeichnung *espressivo* im zweiten Satz nur 4 Mal: erst für das Klaviersolo, sodann für das Flötensolo in Takt 41, für das Englischhorn-Solo (Takt 71), und endlich für die scheinbar unbedeutende Bratsche-Stelle, damit betonend, wie wichtig diese eigentlich ist.

¹¹¹ Das beste Beispiel für einen so konstruierten Klavierkonzertsatz aus der früheren Klavierliteratur wäre wahrscheinlich der zweite Satz des c-Moll Konzerts KV491 von Mozart. Diese Übereinstimmung ist besonders merkwürdig, denn wir wissen, dass Ravel das Stück „im Geiste der Konzerte von Mozart und Saint-Saëns“, geschrieben hat.

der Melodie eine grosse Sekund tiefer. Umso grösser ist nachher die Aufhellung, wenn die Streicher als Begleiter zurückkehren. Für die nächste Stelle (Takte 58-61) bleibt die vorherige Verteilung der Bläser. Die Fagotte und Hörner beginnen mit den parallelen Quartsextakkorden, gefolgt von der aus Flöte, Oboe, Englischhorn und Klarinette bestehenden Gruppe. Der letzte Akkord des Taktes 71 ist die einzige Stelle, wo alle Instrumente gleichzeitig spielen. Für diesen Höhepunkt des Stückes benutzt Ravel Piccolo und sogar Trompete und Posaune, aber nur für einen Akkord! Ansonsten ist die Blechbläserfamilie nur durch die Hörner vertreten. Ab Takt 74 wird das Englischhorn zum bedeutendsten Instrument, weil es das 10 Takten verkürzte Hauptthema solistisch spielt. In der Reprise erklingen die Thema-Fragmente in verschiedenen Instrumenten: Flöte, Oboe, Englischhorn. Zum Schluss bringt das Fagott ein verirrtes Motiv (Takt 105), das eigentlich die um eine Terz tiefere Version der Mittelstimme der linken Hand darstellt.

In diesem Satz sollte auch über das **Klavier** als Orchesterinstrument gesprochen werden. Es hat eigentlich drei verschiedene Rollen: Solist, Halb-Solist (gleichberechtigt mit dem Orchester) und Begleiter. Die untenstehende Tabelle zeigt die Verteilung:

Solist	Halb-Solist	Begleiter
T.1-36	T.58-61	T.37-45
T. 45-57	T. 66-73	T. 62-65
	T. 74-108	

Wegen seine zeitweisen Funktion als Begleiter kann das Klavier als Orchesterinstrument aufgefasst werden. An einigen Stellen übernimmt die Klavierstimme sogar die Rolle der Harfe.¹¹² Die Sextolen – Figurationen wirken tatsächlich harfenistisch. Unabhängig von der Rolle des Klaviers ist es Ravel gelungen, gleichzeitig den Solisten immer im Vordergrund zu halten, und trotzdem ein Gleichgewicht mit dem Orchester zu schaffen.

II. 5. Zum Klaviersolo

Wenn man die Partitur zum ersten Mal anschaut, ist es sehr erstaunlich, die $\frac{6}{8}$ Unterteilung des Basses im $\frac{3}{4}$ - Takt zu sehen. Die gleichzeitige Anwesenheit zweier verschiedener Taktartvorzeichnungen ist tatsächlich

¹¹² Die Harfe, die Ravel so häufig benutzt, hat in diesem Satz nur 6 Akkorde zu spielen.

bemerkenswert.¹¹³ Sie verleiht dem Stück seine schwebende Atmosphäre. Die rechte Hand ist eigentlich eine Augmentation der linken doppelten Werten. So ist das Verhältnis zwischen Sopran und Bass 1:2.

Das Hauptthema ist sehr einfach, wirkt beinahe improvisiert. Während den 36 Takten gibt es keine einzige Wiederholung. Trotz der improvisativen Wirkung kostete es Ravel viel Kopfzerbrechen, dieses Klaviersolo aufs Blatt zu werfen, wie Marguerite Long erinnert.¹¹⁴

Die Wichtigkeit der Melodie hat schon André Gédalge, Ravels Orchestrationsprofessor am Pariser Conservatoire, stets betont: „Welche Sasse man darüber gibt, ist eine Sache des Geschmacks. Wichtig ist nur die Melodielinie, und diese ist unveränderlich.“¹¹⁵

Hier kann nicht nur der Einfluss Mozarts beobachtet werden, wie Ravel selbst zugegeben hat, sondern auch eine gewisse Einfachheit, wie sie bei Satie häufig festzustellen ist.¹¹⁶ Die 3 *Gymnopédies* könnten als Inspiration gewirkt haben.

Es ist immer eine gewisse Ähnlichkeit in der Melodie festzuhalten, und auch die Begleitung erinnert an das Konzert.

Die linke Hand ist das einzige Element, welches des ganzen Stücks dabei ist, und auf welchem alles aufgebaut ist. Wie Ravel sagt: „...in the concerto one also finds bass accompaniments from the time of Bach.“¹¹⁷ Tatsächlich erinnern die Akkorde der linken Hand ans Barock und die Klassik (besonders an Mozart). Dieses Schema einer relativ sturen linken und einer relativ freien rechten Hand hat er aus der Barocken Tradition übernommen.

Überraschend können einige Teile der Melodie sogar als typisch barock-klassische Verzierungen aufgefasst werden: So schreibt Ravel Tongruppen, die zur Zeit des französischen Barock mit den folgenden Ornamenten bezeichnet worden waren.

¹¹³ Vielleicht ein Einfluss des *guajiras*, eines spanisch-kubanischen Tanzes, den ihm seine Mutter ihm oft vorgesungen hat. Die Eigenart dieses Tanzes ist das Wechselmetrum (3/4, 6/8). Hier kommt es aber gleichzeitig und im langsamen Tempo vor. Ravel verwendet diesen Tanz im *Chanson romanesque* (aus *Don Quichotte à Dulcinée*). (Quelle: Orenstein: *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* S.431)

¹¹⁴ Marianne Pándi : *Maurice Ravel* S. 158

¹¹⁵ Orenstein: *Maurice Ravel. Leben und Werk* S.141

¹¹⁶ Schon im Conservatoire war er von Satie begeistert. Zusammen mit Ricardo Viñes waren sie beim Komponisten häufig zu Gast.

¹¹⁷ Interview in *De Telegraaf*, 6. April 1932



Takt 4. *Cadence* (bei d'Anglebert)



Takt 7. *Pincement* (bei Couperin)



Takt 13. *Coulé* (bei Couperin)



Takt 20. *Arpègement figuré* (bei Rameau)¹¹⁸

II. 6. Schlussbemerkung

Ich glaube, dass wir nach dieser Analyse den Antwort gefunden haben, warum dieser Satz eines der zauberhaftesten Stücke der Musikgeschichte ist. Die perfekte Präzision der Harmonie und Form, brillante Orchestrationstechnik gepaart mit der spürbaren Wirkung anderer

¹¹⁸ Quelle: Howard Ferguson: *Keyboard Interpretation*

Komponisten steckt „das zarte, ironische Herz, das unter der Samtweste Maurice Raveln schlägt.“¹¹⁹

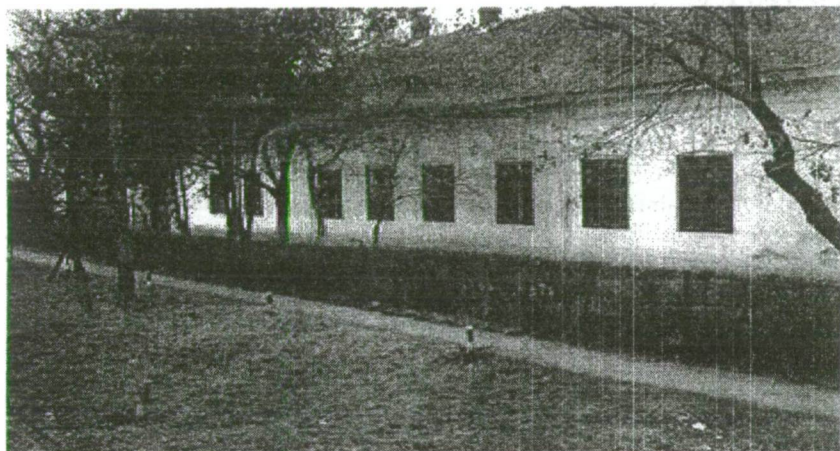
Bibliographie

- Ferguson, Howard : *Keyboard Interpretation*. Oxford University Press
Hommage à Ravel 1987. Bremen, 1987
- Kerner, Dieter : *Krankheiten grosser Musiker*. Stuttgart: Schattauer, 1986
- Kloiber, Rudolf: *Handbuch des Instrumentalkonzerts Band II*. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel, 3., revidierte Auflage, 1987
- Jankélévitch, Vladimir: *Maurice Ravel*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1984
- Martin, Jörg Christian: *Die Instrumentation von Maurice Ravel*. (Diss. phil.) Mainz, 1967
- Milon, Yves/Moreau, Claude/Renaut, Thomas: *Maurice Ravel à Montfort l'Amaury*. ASA Édition
- Pándi, Marianne: *Maurice Ravel*. Budapest: Gondolat, 1978.
- Petrovics, Emil: *Ravel*. Budapest: Gondolat, 1982
- Orenstein, Arbie: *Maurice Ravel. Leben und Werk*. (Aus d. Engl.übers. von Dietrich Klose) Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1978
- Orenstein, Arbie: *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. Columbia University Press, 1990
- <http://www.maurice-ravel.net>
- <http://www.nycballet.com/reppnotes/gmajor2.html>
- Ravel: *Concerto pour piano et orchestre* – Taschenpartitur. Paris: Durand&Cie Editeurs, 1958

¹¹⁹ Tristan Klingsor

BARTÓK BÉLA BÉKÉS MEGYEI KAPCSOLATAI

A gyomaendrödi templárius alapítványtól 2006. augusztus 25-ére meghívást kaptam, hogy Bartók születésének 125. és Mozart születésének 250. évfordulója alkalmából az énekkarommal tartsunk egy önálló hangversenyt Gyomaendrődön. Erre az alkalomra elkezdtem olyan népdalokat keresni, melyeket Bartók Endrődön, vagy a környéken gyűjtött. Kiderítettem, hogy Bartók Béla saját bevallása szerint Békés megyében 2721 magyar dallamot gyűjtött össze. Ezekből A magyar népdal c. kiadványban 320-at publikált. Azt is megtudtam, hogy Bartók Endrődön is több mint 50 dallamot gyűjtött, de ennél is többet rögzített viaszlemezre Vésztőn, Dobozon, Gyulán, Szöllőspusztán. Dobozon 164, Gyulán 169 népdalt gyűjtött. Kíváncsivá tett, hogy Bartók miért éppen Békés megyében kezdett népdalokat gyűjteni, milyen szálak fűzték őt Békés megyéhez? Zeneszerzőnket családján keresztül sok szál fűzte Békés megyéhez. Anyai nagyapja Voit Mór pénzügyi tisztviselő volt, aki Pozsonyban élt. Bartók Béla édesanyja Paula is Pozsonyban született. Szülei szerény tisztviselői fizetésből éltek négy gyermekükkel. Az egyetlen fiú – Voit Lajos – a magyaróvári gazdasági iskolában tanult. Tanulótársa volt a Békés megyei Wenckheim gróf fia. Így lett Voit Lajos házitánító, később gazdatiszt Wenckheim Ferenc birtokán. A családfő hirtelen halála után az özvegy Voitné három gyermekével együtt Csorváásra költözött Lajos fiához. Fél év múlva őt is eltemették a falusi temetőben. Így legkisebb lánya is, Bartók Béla árvaságra jutott édesanyja, Voit Paula 16 éves korában 1873-ban Pozsonyból Csorváásra került Voit Lajos testvéréhez, majd 18 éves korától végezte a tanítóképzőt. Az Iskola elvégzése után Csorváshoz közel, a Torontál vármegyei Nagyszentmiklósról neveztek ki. Itt ismerkedett meg az id. Bartók Bélával, aki a helyi földművesiskola tanítója és igazgatója volt és, aki később megkérte Voit Paula kezét A neves zeneszerző és népdalgyűjtő szülei 1880. április 5-én (id.) Bartók Béla és Voit Paula megtartották esküvőjüket a Csorvási templomban. Ebből a Békés megyében kötött házasságból született Nagyszentmiklóson, 1881. március 25-én Bartók Béla, aki ugyan elszakadt Békéstől, de ott élő rokonaival állandóan kapcsolatban maradt hűgával együtt, aki 1885-ben született.



Ebben, a ma is álló épületben működött az a gazdasági iskola, ahol Bartók édesapja tanított, igazgatott.

Bartók további Békés megyei rokoni és baráti kapcsolatai

Édesanyja testvérei (Irma és Lajos) is Békés megyében éltek. Bartók Eliza 1904-ben férjhez ment Oláh Tóth Emil gazdatiszthez, akivel 38 éven keresztül Békés megyében élt különböző uradalmakban, többek között Vésztőn, Dobozon és Szöllőspusztán. Voit Ervin, akitől az egyik leghitelesebb Bartók arckép maradt ránk, Bartók unokatestvére volt, és szintén Békés megyében, Csorváson született. Bartók Béla Erkel Lászlónál, a neves gyulai zeneszerző, Erkel Ferenc harmadik fiánál tanult zongorát. Gyomára is ellátogatott a Kner családhoz. Kner Imre felesége, Kulka Etelka Bartók Béla tanítványa volt, és mestere hatására ő is sok-sok magyar népdalt gyűjtött össze. Itt említem meg, hogy a Kékszakállú herceg vára és a Fából faragott királyfi kottáinak első kiadása a gyomai Kner nyomdában jelent meg. Bartók Béla sűrűn látogatta meg hűgát szűkre szabott idejében. E látogatásai során alkalma volt az uradalmak gazdasági cselédeitől népdalokat gyűjteni.

Ifj. Bartók Béla: Bartók Béla Békés megyei kapcsolatai című 1961-ben Gyulán megjelent kiadványában a következőket olvashatjuk: „Gyűjtési időpontjairól tájékoztatást ad Bartók Béla néhány 1906-ban írt levele édesanyjának: Július 20-án megjelentek Békés megyében olyan szerszámmal,



Bartók Béla, Bartók Elza, Voit Paula, Voit Irma

amelynek láttára ámulatukba hanyatt esnek a jó békésiek. És pedig először Gyulára megyek, ahol 20-án (pénteken) vásár van...Ez a szerszám a fonográf volt. A családi és baráti kapcsolatok irányító ereje hatott Bartók Béla gyűjtő munkájára, és népdalkutató tevékenységére; a rokonok, ismerősök segítették minden lépésében. Leggyakrabban Vésztőre tért vissza, ott az uradalmi cselédek között nagyon sok nótaféra lelt. Fonográf-fal, viaszlemezekkel felszerelve indult gyűjteni. A rá jellemző zárkózottság és szűkszavúság gyűjtés közben teljesen feloldódott: nyájas és beszédes lett. Békésmegyei gyűjtése nagy szerepet játszott első népzenei kiadványaiban és sok azóta népszerűvé vált népdal szereplői többek között Varga Julcsa, Garzó Péter valóságos személyek, akik valószínűleg a vésztői uradalmi cselédség tagjai voltak. Ebben a táblázatban mutatok Bartók Békés megyei népzenei gyűjtéseiből néhányat.

BR-szám	Év	Hely	Megye	Incipit
C 722a B	1906	Gyula	Békés	A csizmámon nincsen kéreg
1258aI C	1906	Doboz	Békés	A dobozi zöld erdőbe kimentem sétálni
684b(1) B	1906	Doboz	Békés	A gunárom az ólba rámászott a tojóra
442x C	1906	Gyula	Békés	A gyulai kert alatt, kert alatt
182g B	1906	Gyula	Békés	A gyulai nagy kaszárnya dombon van
I160a(1)	1906	Gyula	Békés	A gyulai piactéren leesett a hó
C 1069a	1909	Vésztő	Békés	A kertmegi káposzta
B 1482d	1906	Gyula	Békés	Általmennék én a Tiszán ladikon,
A 1558a	1906	Gyula	Békés	Amott látszik egy piros tűz magába
A 959d	1906	Gyula	Békés	Az éccaka de rosszat álmodtam
B 1498	1906	Gyula	Békés	Az van írva csákómra, rezes csákóm

Ha bemegyek a csárdába...

MAGYAR NÉPDALOK, II. FÜZET, 4

15 Tánclelés • 60, változó ritmus

Ha be-me-gyek a kocs-má-ba, ki-mu-la-tom ma-gam.
 Van még egy ron-gyos fo-rin-tom, a ci-gány-nak a-dom.

Fe-le-sé-gem ket-tő, Csár-dás mind a ket-tő.

Re-mé-lem, hogy jó-vő ősz-szel reng a cif-ra bő-cső.

Doboz (Békés), 1906: Fon. felv. 40a.⁷

Magyar népdalok, II. füzet, 5 – lásd 56. sz., Gyermekeknek II, 28.

Feldolgozás: Bartók: 10 magyar dal énekhangra zongorakísérettel

Endrőd – zárt katolikus település lévén egészen sokáig őrizte sajátos nyelvjárását, a magyar néphagyományokat, népdalokat. Ez utóbbira figyelt fel Bartók Béla, és gyűjtött népdalokat 1916 és 1926 között összesen 51 népdalt. Nótafái voltak Farkasinszki Maca 19 éves, Valuska Hermina 18 éves, Valuska Etel 26 éves, Hunya Ila 23 éves, Tímár Marcsa 19 éves. (a neveket olyam formában említtem meg, ahogy azt zeneszerzőnk feljegyezte):

Endrődi népdalgyűjtések táblázatának részlete

BR-szám	Év	Hely	Megye	Incipit
B 1016/C	1926	Endrőd	Békés	Sej, haj, liba, liba
B 1261	1926	Endrőd	Békés	Jó dolga van a béresnek
B 259/ d	1926	Endrőd	Békés	Környös körül borult az ég alja
B 46	1926	Endrőd	Békés	A mi kutyánk megfázott
B 369/a	1926	Endrőd	Békés	Lányok, a legényt jól megbecsüljétek
B 1138	1926	Endrőd	Békés	Aranyos Bözsikém hány esztendő lehetél
B 1055 /c	1926	Endrőd	Békés	Az endrődi major torony ide látszik
C 1243	1926	Endrőd	Békés	Az éjszaka nem aludtam egy órát
B 397/ c	1926	Endrőd	Békés	Barna kislány mit gondolt magába
B 1392/a	1926	Endrőd	Békés	Csaba felől tornyosulnak a felhők
B 1498	1926	Endrőd	Békés	Este van, este van, de nem minden lánynak

A szödleri vasútállomáson

Bartók Béla gyűjtése

B 353/a

Farkasinszky Maca 19 éves

Valuska Hermina 18 éves

Tempo giusto

A szöd - le - ri vas - út - ál - lo - má - son

De sok vo - nat áll ott egy - ra - ká - son

Az el - ső - nek jaj, de fűs - től a ké - mé - nye

A - zon visz - nek en - gem kis End - rőd - re.

A mi kutyánk

Bartók Béla gyűjtése

Endrőd, 1926

Farkasinszky Maca 19 éves

Valuska Hermina 18 éves

B 46

Tempo giusto

A mi ku - tyánk meg - fá - zott.

A mi ku - tyánk meg - fá - zott.

Varr - tunk ne - ki nad - rá - got,

Varr - tunk ne - ki ka - bá - tot.

varr - tunk ne - ki sejt, de nad - rá - got.

Nem a - har - ta sejt, de fel - ven - ni,

Tér - dig é - rő ka - bá - tot.

szé - gyelt ben - ne tán - col - ni.

B: 1016/C

Seh, haj, liba

Bartók Béla gyűjtése

Endröd 1926

Farkasinszky 19 éves

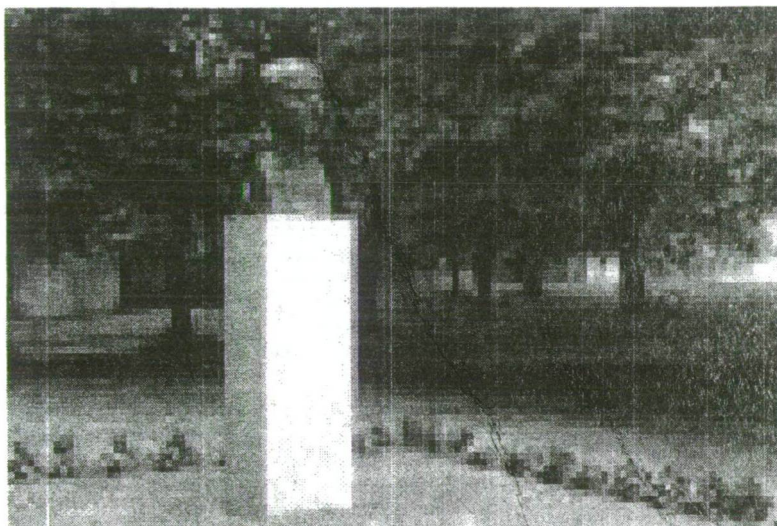
Valuska Hermina 18 éves

mind

mind Seh, haj, li-ba, li-ba, tar-ka szár-nyú li-ba
férfiak Seh, haj, li-ba, li-ba, tar-ka szár-nyú li-ba
Hí-va - ta - los va-gyok a lag - ci - ba
Hí-va - ta - los va-gyok a lag - ci - ba
Mit ér né - kem az o - lyan mu - zi - ka - ból,
Mit ér né - kem az o - lyan la - ka - da - lom
Seh, haj, a - hi - be a ba-bám nem szól hez - zám,
Seh, haj, a - hi - be a ba-bám a meny - az - szony.

Hangversenyek Békés megyében

Bartók Béla zenei tevékenysége az I világháború után más irányú lett. Ettől kezdve egyre több hangversenyt adott. A Békés megyeiek az átlagnál többször hallhatták Bartók zongorajátékát. Békéscsabán az Aurora kör rendezésében igyekezett az évek folyamán hangversenyeit változatosan összeállítani. Első hangversenye 1922 okt. 10-én volt, midőn saját szerzeményeit játszotta zongoraest keretében. 1929. április 7-én és 1934-től évente tért vissza Békéscsabára. Ugyanitt utolsó szereplése 1936. december 6-án volt Basilides Máriával közösen. Végezetül szeretném még elmondani, hogy Dobozon, Vésztőn és Körösladányban emléktábla hirdeti, hogy Bartók Béla népdalgyűjtő útján az említett helyeken megfordult. A gyulaiak 1960-ban emlékoszlopot állítottak fel a következő szöveggel: „Népünk nagy fia, a népdalgyűjtő munkáját városunkban és környékén kezdő Bartók Béla emlékére.”



Irodalom

IFJ. BARTÓK BÉLA: BARTÓK BÉLA BÉKÉS MEGYEI KAPCSOLATAI 1961. Gyula

BARTÓK BÉLA STÍLUSÁNAK ELEMEI KOCSÁR MIKLÓS KÓRUSMŰVÉBEN (A *TÚZCITERÁK* [1973] CÍMŰ KÓRUSMŰ ALAPJÁN)

Kocsár Miklós (1933) művészetében a hetvenes évek elejének Nagy László-sorozata egyre közérthetőbben és egyre magabiztosabban találja meg az új zenei nyelv kifejezési formáit. A *Három nőikar* stílusa kiérlelt és egyseges, hangulatilag azonban változatos, egyes darabjai külön is megállnak, de ciklusként is előadhatók. Szerzőjük rátalált arra a hangzásvilágra, amely későbbi műveikben valamilyen módon minden Kocsár-mű sajátja, s az utolsó darab, az *Ó, hávas erdő némasága* máig a huszadik századi magyar nőikari repertoár legnépszerűbb darabja.

A *Tűzciterák* lezárni látszik ezt a folyamatot. „A következő év termése – Nagy László aranyfényű, őszi természetvíziója nyomán – a *Tűzciterák* kórusa. A nyelvújító zeneszerző látomásos műve az életmű egyik magaslati fennsíkja. Terjedelmében is, a kórus elé állított magas követelményeiben is nagyszabású kompozíció.”¹²⁰

Vizsgáljuk meg a darabot a zeneszerzői eszköztár oldaláról, hogy – amennyire lehet – pontosan vehessük számba a megújított zenei nyelv örökölt és továbbfejlesztett elemeit, különös tekintettel a szöveg és zene kölcsönhatására. Erre két oldalról kapunk bátorítást. Elsőként a szerző nyilatkozatát idézem: „Fontosnak tartom az énekelhetőséget, ugyanakkor semmi újszerűségtől nem zárkózom el. S ennek egyensúlya az, amit kerések és kívánok, hogy megvalósuljon.”¹²¹ A második megfontolás az esztétikai tartalom befogadásának folyamata felől teszi fontossá a kérdést. „A vokális zene képi szintje a költészet-zene sajátos közvetettségében, a poétikai alapformák szimbiózisában rejtetten vizuális. Láthatóságát mégis nyilvánvalónak tartjuk a dallam-szöveg viszony esztétikai információja során, mfg az eszmei elvonas szinte a képi befogadással egyidőben történik meg.”¹²²

Végigtekintve a Nagy László verseire írott kórusok szövegén biztosan állíthatjuk, hogy Kocsár Miklós fantáziáját elsősorban a természeti jelensé-

¹²⁰ Gerencsér R., *Kocsár Miklós Magyar Zeneszerzők* 13. (Budapest: Mágus Kiadó, 2001), 12.

¹²¹ Zelky János beszélgetése Kocsár Miklóssal, Magyar Rádió, 1993.

¹²² Angi István, „A művészi tartalom megfoghatósága” in *Az esztétikum zeneisége* (Kolozsvár: KOMP- PRESS, 2001), 194.

gek és az azokat mozgató erők foglalkoztatják. A Tűzciterákban is felbukkanó szarvas-motívum („Vadak idege rezzen,/ gímek bőgne, / zokognak a karcú / selyem-gubó-ajkú / ünnöknak,”) misztikus-szagrális közegbe vezet a mítosz és a ballada határán. Külön figyelmet érdemelnek az igék, amely köré érdekes történetet lehetne szőni: rezzen, bőgne, zokognak, lesnek, alig bírnak megállni, inognak,/összenevetnek, pengenek, bufognak, harmonikálnak, hegedülnek, süvítene, / ünnep van. Ám történet egyáltalán nincs a költeményben, csak állapot és folyamat. Az állatok (vadak, gímek, ünök) és növények (kikerics, ibolyák, csipkefák, sombokrok) különös szereposztásban jelennek meg. Ha felidézzük, hogy a növény – eredeti névalakja: növevény – a növekedés, általában a folyamatszerűség kifejezője, az állat pedig az állapotszerűséggé, megérthetjük az igék üzenetét. Az állatok az életet helyzetek, állapotok sorozataként élik meg, a változásokat félelemmel viselik, ezt fejezik ki az igék: rezzen, zokognak, lesnek, alig bírnak megállni – állandó menekülésre készek. A növények helyhez kötött élete egységes folyamat, összenevetnek, harmonikálnak és hegedülnek a változás hírére, az október közeledtére, mert létük maga a végtelen újjászületés a változásban. Muzsikálnak „a vadak örömére”, akiknek táplálékul és menedékül szolgálnak. Így vesznek részt együtt, a maguk módján, a létezés örömeiben: „ünnep van, ünnep”.

A hatszólamú nőikar szerkesztése hűen követi a szöveg szerkezetét, a motetta hagyományos műfaja szerint új gondolathoz új zenei anyagot társít. Ezen az alapon műfaji meghatározása – a bartóki mintát követve – lehetne 'motetta profana'.

Már Palestrina motettáinak szövegeiben is kimutatható a szöveg egyes részleteit, jellemző fordulatait ábrázoló, láttató dallamvezetés. Kocsár zenéjében a dallamosság elsősorban a különböző mozgástípusok megrajzolásában játszik fontos szerepet. A *Tűzciterák* dallamvilágának legfontosabb jellemzője, hogy messzemenően figyelembe veszi az énekelhetőség szempontjait. Az egyes szövegek hangterjedelme kényelmesnek mondható, s a szerző gondosan ügyel arra, hogy ne terhelje az énekeseket nagy ugrásokkal. A legnagyobb dallamalkotó hangköz a tiszta kvint, egyetlen kivétel az alt szöveg 109.-110. ütemében előforduló (leugró) *b' – cisz'* szűkített szeptim.

A motívumok két típusát különböztethetjük meg a darab folyamán. Az első a Kocsárra oly jellemző egyetlen centrális hangból kicsírázó, igen kis hangterjedelmű zenei mag. Erről a típusról a Kocsár-kézjegy című fejezetben külön szövegeztünk. Kezdeti formája egy kényes, ingatag állapot kifejezésére igen alkalmas (1. kottapélda).

TÚZCITERÁK

1. - 7. ütem:
Sostenuto

Ms 1

Ms 2

A vadak i-dege - rez - zen,

1. kottapélda

A *Tűzciterák* nyitómotívuma ezek között is a legszűkebb, a „rezzen” szó első tagjára eső szűkített terc (=nagy szekund) nemcsak a pillanatnyi mozdulat elmosódó körvonalú látványának hangképe, hanem egyben kijelöli az együtthangzás egész műre jellemző alapkövét, a nagy szekundot. A nagy szekund többszörös együttese az egészhangú skála szelvényének tekinthető. Híres, lépcsőzetesen kiépülő példája Kodály Hegyi éjszakák I. részének kezdete. Kocsár változatos formákban használja a nagy szekund építőköveiből felrakott hangzásokat. Ritmikus metamorfózisai azonban a legkülönbözőbb érzelmi állapotok és karakterek megjelenítésére is képesek:

A habozás bizonytalansága a 28.-36. ütem terc-imitációjában (2. kottapélda)

28.-36. ütem:

TÚZCITERÁK

A 1

A 2

A 3

a - kik ha - boz - va les - nek a hold - ba,

2. kottapélda

és a várakozásteli izgalom a 61.-62. ütemben (3. kottapélda),

TÜZCITERÁK

61.-62. ütem:
 Ms 1-2 *p*

 Csip - ke - fák pen - ge - nek,

3. kottapélda

vagy a szél zúgása a 95.-97. ütem tercpárhuzamos melizmájában, amely kistercre nyíló ambitusával (újabb példa az elhangolásra) a tiszta kvarttal magasabb variált ismétlésében (100.-102. ütem) még a szövegben szereplő táruulás gesztusát is hordozza (4. kottapélda),

TÜZCITERÁK

93.-102. ütem:
 M *mp*

 skar - lát - vó - ró - sen zúg - va,
 szél ö - lén ki - tá ru - va,

4. kottapélda

mind új arcát mutatják a kezdő motívumnak. Mindebben a Liszttől eredő, Bartók által is kedvelt és gyakran alkalmazott téma-transzformációs technikának továbbélését érezhetjük.

A másik egy olyan képlet, amely valamely alternáló distanciaskálára vezethető vissza. Ennek két fajtája található a darabban. Az 1:3, 1:2 modell skálaszerű meneteivel imitációs szakaszokban találkozunk, míg az 1:5 modell hangjaiból inkább egy tiszta kvint által keretbe foglalt, körbenjáró dal- lam alakul (5. kottapélda).

TÜZCITERÁK

12.-14. ütem
poco più mosso

 a gi-mek bög
 a gi-mek bög - nek

5. kottapélda

A két 1:5 -ös modell hangkészlete összegezve a következő 1:2 modellskála hangjait adja ki (6. kottapélda):



6. kottapélda

(V.ö.: Bartók: Mikrokosmosz V. 109. Bali szigetén kezdete)

Az 1:2 modellskála-dallam imitációs feldolgozására példa a 19. ütemben kezdődő menet



7. kottapélda

Az 1:3 modellskála példája különös módosulást mutat, a menet utolsó két lépése felcserélődik (8. kottapélda):



8. kottapélda

Ezzel kilép az eredeti rendszerből.

Az 1:3 modellskála másik elváltozása figyelhető meg a 46. ütemtől. Az „összenevetnek” szót háromhangos motívum-ízek szekvenciájával hozzák a szólamok. Egy-egy szekvencia-tagban kis szekund és kis terc hangköz szerepel. A szekvenciát a szólam párok közös hangról kezdik, a kis szekundot tükröző, a kis tercet egyirányú mozgásban hozzák (12. kottapélda):

TÚZCITERÁK

47.-50. ötem

S 1

ki-ke-ri-csek ősz-sze-ne-vet-nek, ősz-sze-ne-vet-nek, ősz-sze-ne-vet-nek,

S 2

9. kottapélda

Összevonva a következő vegyes hangkészletet kapjuk (13.- 14. kottapélda):

a) Szoprán 1:

TÚZCITERÁK - váltás az 1:2 modellről 1:3-ra

1 : 2 : 1 : 3 : 1 : 3

10. kottapélda

A modellváltás azáltal valósul meg, hogy a harmadik szekvens hangkészlete az előző kapcsolódáshoz képest félhangot „lecsúszva”, a *fisz* hang enharmóniájával kezdődik.

b) Szoprán 2:

TÚZCITERÁK - lépésváltás az 1:2 modellben

1 : 2 : 1 : 2 : 1 : 1 : 2

11. kottapélda

A lépésváltás azzal valósul meg, hogy a harmadik motívum hangkészlete egy félhanggal „elcsúszik”. Az is felhívja figyelmünket a változásra, hogy a motívumkezdetek egymást tükröző váltóhangjai irányt váltanak. Mindkét esetben valamilyen mutáció, torzulás jelentkezik. Ezt a jelenséget Kárpáti

János elhangolásnak nevezi.¹²³ Frank Oszkár – nem kötve a jelenséget hangszer-technikai eredethez – általánosabban vetületnek nevezi az adott struktúrán belüli hangköz-módosulást.¹²⁴

A mű egyetlen, jól körülhatárolható területén (60. –76. ütem) találunk a fentiekől eltérő, hagyományosnak nevezhető pentaton dallamfordulatokat (12. kottapélda) a „piros-arany hangszerek” szövegre.

TÚZCITERÁK

65. -66. ütem:

S 1-2

12. kottapélda

Ha azonban az egész szakaszt egyetlen rendszernek tekintjük, kiderül, hogy jól beleillik a modellskálák logikai rendjébe. Kvart-melodikája és körben forgó dallamvonala az 1:5 modell dallamával rokonítja. Ez a dallam minden szólamon végigvonul a motetta-szerkesztés leghagyományosabb módján, kvart-imitációkban. Kezdőhangjai a szólamok belépésének sorrendjében: alt: kis h, mezzo: e', szoprán: a', alt: e', mezzo: a', szoprán: d'. Hangkészletüket összekapcsolva egy olyan periodikus hangrendszert kapunk, amelynek leírására a modellskálák mérőrendszere alkalmas (16. kottapélda), szomszédos fokai ugyanis felváltva nagy szekund és kis terc távolságúak, a félhang mértékegységével: 2:3 modell.¹²⁵

¹²³ Kárpáti János, „Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában” in Bartók-analitika – Válogatott tanulmányok (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004), 128-129.

„... minden olyan jelenséget, melyben valamely reális vagy imaginárius zenei kép, azaz hangstruktúra részleges megváltoztatása következtében bizonyos torzulás jön létre, elhangolásnak tekinthetünk.

A torzulás szó a jelenség másik, immár nem gyakorlati, hanem átvitt, esztétikai értelmű gyökerére is figyelmeztet. A 19. század zenéjében – elsősorban Lisztnél – figyelhető meg az a variációs módszer, melynek lényege a téma vagy motívum „térbeli” kiterjedésének – hangközstruktúrájának – nagyobbítása vagy kisebbítése. Természetes és logikus kiterjesztése ez az időbeli relációk, azaz ritmusértékek augmentációjának és diminúciójának. A hangközstruktúra tágitása, illetve szűkítése bizonyos esetekben a struktúra torzításának hatását kelti, különösen ha a változás részleges, vagyis csak a struktúra egy részét érinti.”

¹²⁴ Frank Oszkár, Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 55.

¹²⁵ Varga Bálint András, „Kocsár Miklós” in 3 kérdés 82 zenszerző (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 186:



13. kottapélda

A dallam négy hangos kezdő képlete („piros-arany” szövegre) *szó – dó’ – lá – mi* szolmizációval, megegyezik a Kodály *Praeludiumának* (14. kottapélda) codájában szereplő szekvenciázó fordulattal (középső sor):

PRAELUDIUM

Kodály Zoltán

Orgona

14. kottapélda

és a szekvencia összesített hangkészlete ugyanazzal a 2:3 modellel jellemezhető. De rokonságot tart Bartók: *Senkim a világon* című kórusának „Csendes folyóvíznek csak zúgását hallom” szövegű részével (15. kottapélda) is:

„1964 óta bíbelődöm a hangközökkel. Elkezdtem föltérképezni őket a magam számára. Abból indultam ki, hogy a sok kissetund, nagyszeptim és nóna, ami Webern zenéjét jellemzi, számomra idegen. Túl feszes, vagy túl szűk, vagy nem is tudom, kicsoda. Nem tudtam lemondani róla, hogy az összes többi hangközt is kipróbáljam. Így találtam rá a szext–szekund kombinációra, ami igen jellegzetes hangközöm lett. De kísért munkám során a kvint, a tritonusz és a tercek is, valamint ezek különböző kombinációi. Vannak műveim, amelyekben csak az egyikkel vagy másikkal élek, másokban, mint például a *Tűzciterák* című kórusműben, egy kvint távolságon belül az összes hangközkapcsolatot végigjáróm. Így jöttem rá, a „Csipkefák pengenek” – résznél arra a nagyszekund–kisterc sorozatra, ami egyfajta pentaton modell, és végtelenítve mind a tizenkét hangot kiadja. Ezzel a pentaton modellel azután egy csomó gyermekkart írtam, Csanádi Imre verseire. Négy füzet már el is készült belőle.” K. M. nyilatkozata.

SENKIM A VILÁGON

Bartók Béla

15 *Piú andante, ♩ = 152*

S Csen - des fo - lyó - víz - nek Csak zú - gá - sát hal - lom

A Hej

21 *poco allarg.*

S Csen - des fo - lyó - víz - nek Csak zú - gá - sát hal - lom

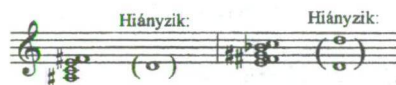
A

15. kottapélda

Az együtthangzásokat a homofon és polifon szerkesztésmód kétféle közegeben különböző módon jellemezhetjük. A homofon szerkesztésmódban a hangzat statikus minősége a kifejezés fő eszköze. A polifon szakaszokat a dallamok lineáris vonalvezetése, aszinkron dinamikus hullámmása élteti, ahol az együtthangzás alárendelt, járulékos szerepet játszik, azaz a dallamvezetés logikája elsőbbséget élvez.

A *Tűzciterákban* a szerző már a darab elején bejelenti az együtthangzás egyik legjellemzőbb mértékegységét, a nagy szekundot: a kezdőmotívum pillanatnyi szűkített terc/nagy szekund hangköze a centrális hang alsó és felső váltóhangjaként keletkezik.

A nagy szekund többszörös együttese az egészhangú skála szelvényének tekinthető. Híres, lépcsőzetesen kiépülő példája Kodály Hegyi éjszakák I. részének kezdete. Kocsár változatos formákban használja a nagy szekund építőköveiből felrakott hangzásokat. A 7. ütem *aisz - c - e - fisz* képletében megkészszerződik a még hiányos hangzat, de a 9. ütemben az egészhangú skála hat különböző hangja közül öt együtt „rezzen”, majd a 10. ütemben el is fogy. Érdeemes megfigyelnünk, hogy mindkét nagyszekund-halmaz hiányos: a négy hangos képlet közepéből, az öt hangos képlet széléről hiányzik egy hang, éppen a *d*, ami majd a csúcsponton, a 119. ütemben felzengő D-dúr akkord alaphangja (16. kottapélda).



16. kottapélda

A 9. ütem szopránjában a váltóhangos közelítés megkettőződik azáltal, hogy immár két centrális hangból (a és h) indul a két szoprán szólam. Ugyanez a tükröző váltóhang-használat hoz nagyszekund-halmazokat a 46.-49. ütemben és hiányos változatokat a 80.-81. ütemben (17. kottapélda):

TŰZCITERÁK

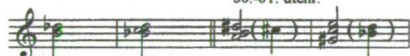
46.-49. ütem:



Két nagyszekund halmazai dominálnak

A nagyszekund alapú együtthangzások típusai növekvő ambitussal:

80.-81. ütem:



a) teljes

b) hiányos

17. kottapélda

Az együtthangzás jelentős eleme a vokális zenében a szólamok párhuzamos vezetése, és az, hogy mely hangközök párhuzama milyen közegben, milyen módon, milyen gyakran és milyen hosszan szerepel, a stílus jellemző tulajdonsága. A tonális-funkciós zene homofon és polifon szerkesztésmódban egyaránt gyakran él a terc- és szextpárhuzamokkal. A tercpárhuzam („tercelés”) még egyes népek zenéjének előadói gyakorlatában is szerepel. A tonális tercpárhuzam, amelyben a kis és nagy tercek a hangnem fokait követve váltakozva szerepelnek, mindig könnyen énekelhető. A reális tercpárhuzam azonban idegen a hagyományos hétfokú hangrendszerekben, ezért hosszabb menetük intonációs szempontból kényes. A *Tűzciterák* gyakran változó hangköz-struktúrái között kevés tér marad a tercpárhuzamoknak, de éppen a címszó kiemelésének eszközeként kerül sorra a 67.-71. ütem szoprán és mezzo szólamában (18. kottapélda), majd egy tiszta kvarttal magasabban a 77.-80. ütemben.

TÚZCITERÁK

67.-71. ütem:

rit. *allegretto*
mf espr. *mp*

S
ci - te - rák, tűz - - - - ci - te - rák,

M
ci - te - rák, tűz - - - - ci - te - rák,

A
ci - te - rák, tűz - - - - ci - te - rák pen - - - - genek,

18. kottapélda

A nagytercek itt tulajdonképpen csak egy váltóhangos ingamozgást végeznek. A párhuzamosan vezetett szólamokkal az altban egy hangsúlyosan kontrasztáló ellenszólamot állít szembe. A menet egy e-moll hármashangzattal indul, de a 70-71. ütem súlyán ismét a nagy szekund építőkövekből alakul ki a hangzat (*e – gisz – b, fisz – gisz – b*).

Ritkán fordul elő, hogy csak a tercpárhuzam alkossa a zenei szövetet, de néhány ütemnyi területen erre is akad példa (19. kottapélda):

TÚZCITERÁK

93.-102. ütem:

mp *mp*

M
skar - lát vő - rö - sen zúg - - - - va,

A
skar - lát vő - rö - sen zúg - - - - va,

mf *mf*

szél ö - lén ki - tá - - - - rul - va,

szél ö - lén ki - tá - - - - rul - va,

19. kottapélda

A 95.-97. ütemekben magára marad a kis tercek párhuzama a két alsó szólamban. A 98. ütemtől a fokozás nemcsak a tiszta kvarttal magasabb fekvésben nyilvánul meg, hanem a párhuzam szűkmenetes imitációjában is kifejezésre jut. A menet öt ütemnyi egysége ismét az 1:2 modellskála hang-jait használja.

A korábbi nagy terces párhuzamokhoz képest (51.- 54. ütem, „október óriás ibolyái” és a fent idézett 67. – 71. ütemek) az is különbség, hogy a menet egy lépéssel bővült. A következő imitációkkal sűrűn átszótt szakasz (103. – 119. ütem) skálamenetes dallamaiban megtartja az 1:2 modellt (23. kottapélda). Párhuzamos mozgásai eleinte a két kis tercnyi tritonuszokban haladnak, s csak az imitáció további sűrűsödésével alakulnak át kis terces párhuzamokká. A hallgató elsődleges élménye mégsem a párhuzamos mozgások követése, hanem valami egészen más tünemény: a kavargó szólamokból felsejlő alfa-akkord.

TŰZCITERÁK

103.- 119. ütem:

S1-2
som-bok-rok har-mó-ni-kál-nak, bok-rok, á-gak ma-ga-san,

M1-2
som-bok-rok har-mó-ni-kál-nak, som-bok-rok ma-ga-san,

A1-2
som-bok-rok har-mó-ni-kál-nak, á-gak ma-ga-san,

S1-2
á-gak ma-ga-san, á-gak ma-ga-san he-ge-dül-nek,

M1-2
san, ma-ga-san, ma-ga-san, á-gak he-ge-dül-nek,

A1-2
ga-san, ma-ga-san he-ge-dül-nek,

20. kottapélda

A moll kvartszext felbontások, mint témafejek önmagukban is kiadják az alfa-akkord delta-szelvényeit (21. kottapélda):

c-moll + a-moll = a δ

esz-moll + c-moll = c δ

c-moll + fisz-moll = fisz δ

21. kottapélda

A lehajló hármashangzat-felbontásokkal szembeforduló tizenhatod mozgású 1:2 modellskála menetbe foglalt mi – szó – lá – dó' (3 : 2 : 3) képlet a témafejet kiegészítve ugyancsak δ -akkord formát mutat (22. kottapélda):

a-moll + 3 2 3 = fisz δ

22. kottapélda

A különböző hangnemközi modellskálák és nagy szekund-halmazok hangzásvilága döntően megváltozik, a darab végére új rend alakul ki, funkciós előkészítéssel (23. kottapélda):

114.-119. item:
poco meno

114.-119. ütem: poco meno allarg. maestoso

S 1 *píu f*
sü-vi-te-nek, sü-vi-te-nek a va-dak ö-rö-mé - - - re,

S 2 *píu f*
sü-vi-te-nek, sü-vi-te-nek a va-dak ö-rö-mé - - - re,

M 1 *píu f*
sü-vi-te-nek, sü-vi-te-nek a va-dak ö-rö-mé - - - re,

M 2 *píu f*
sü-vi-te-nek, sü-vi-te-nek va-dak ö-rö-mé - - - re,

A 1 *píu f*
- - - - - sü-vi - te-nek, sü-vi-te-nek, mert

A 2 *píu f*
- - - - - sü-vi - te-nek, sü-vi-te-nek, mert

9b 7
V (#) IV I (#)

23. kottapélda

A 119. ütemtől (maestoso) a dúr hármasok ünnepi fénye uralja az együtthangzást. A homofon szerkezetet csak lazítja, de egy pillanatra sem homályosítja el a váltóhangos kötőelemek ritmikus játéka. Az ütem súlyokat elfoglaló dúr hármasok a nagy szekund halmazait a súlytalan ütemrészekre szorítják. A d orgonapont felett ezek a váltóhangok által létrehozott három nagy szekund (b' – c'' – d'' – e'') együtthangzó képletek az alt 1-ben rendre visszatérő g' hanggal együtt szubdomináns funkciót képviselnek. A két akkordtípus hangjait egyetlen hangsorba rendezve ráismerhetünk a heptatónia szekunda egyik Kodály által is igen kedvelt moduszára, a kuruc hangsorra (24. kottapélda):

TŰZCITERÁK

124.-125. ütem:

A 124.-125. ütem hangkészlete:

The first line of musical notation is on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The notes are grouped with parentheses: (G A B C B A G) and (F# E D).

24. kottapéllda

A következő ütempár ugyanúgy kezdődik, de a második üteme különös fénytörést szenved (28. *kottapélda*):

TŰZCITERÁK

126.-127. ütem:

25. kottapélda

A 127. ütem hangkészlete megegyezik Bartók *Cantata profana*-jának kezdetével (26. kottapélda):

26. kottapélda

Vallomással ér fel, ahogyan párba állítja őket a 126.-127. ütem, s a tetőponton a sok bartókos elem kaleidoszkópjából a kodályi hangrendszerben emelkedik ki az ünnep fénye, az utolsó ütemekben felidézve és magába foglalva a korábbiakat, mintázva az utat, amint az élet a természetből a történetiségbe megy át, s ott egybefonódik.

A *Tűzciterák* jelentőségét a bemutató krónikása, Kroó György lelkesült kritikája így írja le: „A költői képek megelevenednek, a festői ötleteknek érzelmi kifutásuk van, a szólamszámok bővülése, szűkülése is igazítja a hangulatunkat. A tetőpontra felragyog az égbolt („ünnep van”), de, mint a gyönyörű befejezés érezteti, mégiscsak októberi ez az ég. Az ihletett, szép kompozíció nagy nyeresége hangversenyéletünknek.”¹²⁶

¹²⁶ Kroó György, „Új kórusművek” *Élet és Irodalom* 17/32 (1974. aug. 10.), 13.

Pekka Viljanen

**A NEW TRADITION FOR PIANO INSTRUCTION IN
CLASS TEACHER EDUCATION
A STUDY IN COMPUTER ENRICHED LEARNING
ENVIRONMENTS**

The important concepts of this "new tradition"

The learning environment

The computer enriched music learning environment

The principle of integrated piano lessons

The principle of progressive strategy of learning to learn

Learning environment is a physical place with its equipment arranged exclusively for learning. But there is more to it: also the psychological quality and atmosphere of the learning environment are crucial for learning to occur.

The new technology and the research on learning processes have been combined in the computer enriched music learning environment. By identifying the different elements in learning processes and in this way helping the process of learning has resulted in innovating new environments of learning. In the multimedia environment, auditory, visual and kinaesthetic ways to demonstrate a progressive music material are crucial in helping the learning of music.

The principle of integrated piano lessons.

The old tradition of music learning is that all the different branches of music study take place at different times, in different classes and are taught by different teachers perhaps without any connections to what is done by colleagues. In the integrated way of learning music, for example the theory (in traditional theory lessons the names of musical concepts are copied on paper and the actual learning of the concepts is often neglected), the solfege (a more modern way to learn music theory through singing, listening and also writing) and the actual playing of live music on an instrument are performed simultaneously. Through this way of learning it is also possible to learn accompaniment, get real understanding of the elements of music

and through that also to learn, for example, harmonizing, transcription, arrangement and so on, that is, skills that the musician actually needs. This is because all the learning happens in a way of learning where one learns understanding through live music, not only by speaking or not only by writing about it but by doing. Actually, during learning by doing, understanding develops through the application of what is learned on future problems. So, this way of learning is actually a way to learn by solving new and new problems in a progressive way. And also in teacher education, the integrative piano lesson is able to advance the whole musicianship.

The principle of progressive strategy of learning to learn means here a well planned continuity of the target of learning. It also refers to the appropriate way of working towards the goals of the learner and appropriate means to do that. First, the strategy of learning and then, all the means to help learning - as here the computer enriched learning environment- are crucial. In the end, the goal of the learner is to learn to think and through that to learn to learn and become independent in learning.

The important variables of the computer enriched learning environment

The Teacher

The teacher as man. The affective side

The professionalism of the teacher

The knowledge and learning conception of the teacher

The planning and realization skill of the teacher

All these aspects are important to a professional "coach" of learning, the teacher. What kind of a man or woman is the teacher? Is he a helping coach or a demanding boss? And what is the level of his or her actual professionalism? This concept is nowadays been divided into opposite points of view. The traditional expert has a big pile of papers of his /her deputy and he or she is riding on that deputy. The modern expert is constantly working on new problems and thus developing his or her skills and knowledge. His or her knowledge and learning concept is modern and continuously developing. He is aware of the newest results of research on learning and he is willing to try them out and then possibly use them. He is very skilful in planning and implementing instruction and also the whole environment of the learning. In addition, he is willing to change his views if

he finds something new and interesting. In one word, he is very curious, but at the same time, critical in a positive way.

The student

The student as man. The affective side

The starting level of the student. Knowledge and skills.

The knowledge and learning conception of a student

The same things that are crucial for the teacher are also crucial for the learner, but in addition, it is important to take into account the starting level of the learner. Many times the instruction goes far beyond the level of the student. Therefore, the basic work, that is, building the base, is crucial in learning, I think, especially in a subject like music. The task of the teacher is to take into account the skill and knowledge level of the student and also the conception of learning. But the instructor must not stick to this level but he must guide the learner to new levels also in the conceptions of learning.

The planning of and the realization of the instruction (=intervention)

The content of instruction

Organizing the learning as a continuum

The methods of instruction and the ways to work

The sociology of learning

The material the instructor is going to choose for learning should preferably be linked to the goals of learning but in a way that provides a challenge but not too much of a challenge. In the computer enriched learning environment the content of instruction is all the time available to the students and if organized along a continuum it will help the learner to advance in a progressive way and in this way the learner develops an understanding of the inner connections of musical structures and elements. A good teacher's repertoire consists of methods of clarifying things and ways of helping the students to learn to learn new things. The variables mentioned above are all included in high-quality traditional instruction. The next variable, the computer enriched learning environment, is the new element in a traditional learning environment.

The computer enriched learning environment.

The computerized learning environment provides equipment to make the target of learning clearer. It happens at different levels of knowledge presentation: at visual, auditory and kinaesthetic levels. The new equipment has many ways to illustrate the learning object, and thus it helps the processes of thinking and understanding. In this virtual environment we have infinite possibilities to bring different aspects of the reality into the eyes and ears of the learner and in this way make it easier to understand the reality.

Other intervening factors

The opinions of the students of what is going on. Attitudes and motivation

The quality and atmosphere of the learning environment. The chance to learn.

The teacher as a helper to learning to learn

The strategy of instruction

The students are in the middle of a very intensive and intentional learning process. They are all the time looking and listening and after that contemplating "what is that, is that it". And what is happening in the learning environment, this all is affecting the learner's opportunity to learn. One of the main ingredients in the opportunity to learn is motivation and the attitudes of the learners. In order to become a skilful and independent learner with good understanding of what is being learned, s/he frequently needs the help of an expert, that is, the teacher, not only to say what to do, but mainly how to do, to assure that real learning with understanding and ability to apply and to use the new knowledge would begin to develop. This is perhaps the main core of good strategy of instruction.

The learning process enriched by the computerized learning environment

The learning process

The strategies of learning

The intentional learning

Enriching the learning by new technology means mainly to take the new equipment to help to make clearer the things to be learned, to make clear and visible the learning process itself, in this way helping the learner to acquire new skills for thinking, understanding and learning. This is how the learner is then able to develop good strategies of learning for him- or herself and in this way make learning more intentional if needed.

Learning

The results

The reflection of a teacher and of a student

The changes

In a good learning process both, the instructor and the learners too are analyzing and reflecting the results. After the conclusions they are both ready to change some things if needed. In any case, the positive and critical way of thinking of the ingredients of the learning process, the learning environment, and in our case, the computer enriched learning environment is needed. The traditional way consisting of just teaching is changing as new results of learning are coming into open. The learning, how, where and who, is more critical, because no one can pour knowledge and skills into others.

Goals of the integrated piano instruction

Learning of the basic elements of music

Development of musical ear

Development of playing by ear/ without notes

Development of reading music

Development of musical memory

Development of the skill to outline the music (form)

Developing the skill to make music together

Developing the tools of creativity

Developing basis for playing an instrument

Development of the pedagogic thinking of music

Developing the skills of learning to learn

There are also other goals but the ones here are perhaps some of the most important. They provide us with the main goals of music learning. Music is

made and learned at different areas of music teaching, that is, singing, playing an instrument, listening to the music (briefly said the concepts of music at the lower level and the history of music at an advanced level) and ear training (or practical theory). What are we actually learning there? We are learning the structure of music itself (rhythm, melody, harmony and tone colour, the main elements of music) to get the understanding of music and so to be able to apply all the knowledge and skills and attitudes to do music on working with music. This is why one of the goals is called "the tools of creativity". It is difficult to teach creativity, but it is possible to teach the tools of creativity. Many times there is confusion within the concepts of creativity, where you always need very many of tools of creativity, that is, hard work, and the attitude of creativity. One can be very creative in his or her mind but in reality he or she only has the attitude, but no tools for that. The result is most often only a mess of different kind of actions where one uses the knowledge or skills he or she happens to have! In the progressive learning it is crucial to concentrate on the tools of the creativity, especially in art skills subjects.

If one learns to learn, good strategies for that, gets understanding for that kind of processes, is that not also a very important base for a good pedagogy.

Additionally, this kind of broad or integrated approach to the problem of learning can be more fruitful than the traditional one where different teachers who do not at all know what the other teachers are doing teach each area in different rooms. The learning would always have to aim at practice, to applying the knowledge and skills to music making itself. If the learner has a good understanding, he will be able to learn in both environments and others, but if the learners are not given the tools of creativity, the situation is problematic. This is the situation that the integrative, computer enriched learning environment with its strategies attempts to affect.

Carrying out of instruction

The basic course piano group instruction is given in skills-based small-groups

The main principle is to learn by doing and by experience

Learning is a progression. Songs are chosen to correspond and facilitate learning at each stage of the progression.

Learning is a synthesis - analysis - synthesis progression within a single song

The use of the tools of understanding for learning to learn

A broad combination of different ways of thinking about learning

At Turku University Department of Teacher Education, integrative piano is taught in groups, and more specifically in groups composed of students at different levels of proficiency. In the music computer class there are eight student places and one for the teacher. Learning happens through live songs in accordance with a progressive plan. The process of learning is a progression of synthesis (the song at hand), analysis (what is possible to learn through the song at hand: rhythm, melody, harmony and tone colour) and finally, synthesis (where one is able to practice the things in a sensible way, apply what has been learned for music making and for working with music and later perhaps to use what has been learned for creativity. The elements of music are themselves the tools for understanding and in this way also the tools of creativity. At the Department of Teacher Education in Turku University, music teaching applies different traditions or ways to learn music, such as the Hungarian Kodaly-system, the German Orff-system, the way jazz musicians learn and the ways we could call Finnish and finally, own ways of the local teachers. These traditions are then enriched by the new technology with its vast possibilities to help the learning processes.

The choice of songs for the progressive learning of music

Theory of music and the music textbooks used in the Finnish comprehensive school work as starting points. The progression of the songs does not involve a strict order but a logical continuum of learning. All the elements of music i.e. rhythm, melody, harmony and the tone colour guide the choice.

The learning process or synthesis - analysis - synthesis in a single song

A synthesis: learning begins from a live song.

In the analysis phase all the important things of rhythm, melody, harmony and tone colour in a single song are noticed and handled. The things of a key are of special importance. Because music is moving in time,

a musician has to consider in principle all the difficulties caused by time constraints in the control of the action when he is playing an instrument. Outlining of music (to have a good understanding to the music at hand), to be able to anticipate or/and beforehand hear the music inside one's head and also to remember everything; all this is of help in learning. The combination of technical and musical aspects help to outline the music: the principle of dealing with one problem at a time, not too many difficulties at a time – “a handful” (traditional finger numbers), that is, the technical performance of playing a song on the instruments. The conception “handful” means here the skill to outline whole musical phrases using one's hand, not only finger by finger. Phrase and chord progressions both mean the same principle. Many times the novice learner plays chords one by one and is not able too see and outline the musical progressions (cadenzas). They should learn to thinks this way.

A synthesis is a phase of first practicing the things to be learned in a single song, then applying them and perhaps later to be ready to use them in a creative way in music making.

The strategy of learning a song and from a song 1

Listening to a song

Singing the song

Having the song “in the ear”

The song has to be pre-learned:

- by oneself
- with the teacher
- by means of computer software
- by means of music sheets
- e.g.. from a CD

Analysing the song and pre-practicing (singing and playing) the important musical elements of the song

Musical elements to be learned:

Rhythm	Melody	Harmony	Tone colour
DIFFERENT KEYS			
-rhythm figures	scales	chords	dynamics
-time signatures		Chord progressions	
-structures			
-tempo		and so on...	

The aim is to improve the musical knowledge, understanding and skills of the learners by analysing and doing (doing and analysing) the musical items in progressively developing live songs.

The training and application phase of learning

The strategy of learning a song and from a song 2

The way to learn different keys:

scales

- absolute and relative names
- sing and play (in tempo)

Chords and inversions of chords

- absolute and relative names
- major and minor scale chords and qualities
- Functions of the chord tones (1, 3, 5, 7 etc.)

Chord progressions

- for example I-IV-I-V7-I (I-IV-I-V7 or V7 -I)
- A live song chord progressions: Applying level

After one has made the first phase with the song, the learner will have the next important task to work, which is to work with the key of the song. The progression to work with the keys is drawn from the tradition of how the jazz musicians practice keys to be able to be creative in music making. Scales should be always sung; both the relative and absolute way of thinking should be applied. With chords one should be as good as possible in using inversion, with different rhythms and figures, because this is the beginning of improvising. The chords would be begun with the triads of the key only,

next would come the first exceptional chords, bigger chords etc. according to the progression. The first song only would have the most common chord progressions, for example only using chords I, IV and V. In live song it is very important to pay attention to the rhythm of chords. The basic rhythm of the chords comes from the main principles of the time signature, the others are like exceptions. The musician must outline the rhythm of the music and so also the rhythm of the chords.

The strategy of learning a song and from a song 3 application level

Melody and rhythm: melody rhythm, melody tones (the tones of the key, tones not belonging to the key, melody ambitus, difficult things and the things helping one to learn the melody time signature and its meaning, the structures, tempo, and so on), all these things should be taken into account when analyzing the song. Practicing at different levels may mean for example solfege, tapping of rhythm, later playing in different keys and so on.

The chords: chords of the key, the modified chords, big chords etc. The chord progressions of the songs. The rhythm of the chords. Especially the chord progressions or structures. Practice at different levels.

Dynamics: Outlining the musical structures helps one also to understand the dynamic structure of a song.

Outlining the music as a whole is a target. Remember the aims of the integrated music learning.

Planning of the computer aided part of instruction 1

The planning of the computer enriched music instruction is made in the theoretical framework of general learning environment. Utilizing different tools and levels of the computer enriched environment of music learning for outlining and perceiving music is the goal in itself and therefore an important new medium of learning. The role of the teacher or expert is always the most important in assisting the development of the thinking of the learner.

Planning of the computer aided part of instruction 2

The songs chosen in accordance with a progressive plan are played, for example, into a sequencer program or in another music software with good

representational levels. In a single song there are also progressive levels of the accompaniment played into different tracks of the music software. The songs can be then opened in these music softwares for rehearsal and learning. The teacher's verbal instructions as well as other help is needed in the first phase.

The software, Band-in-the-Box and Power Tracks, have a good midi keyboard for demonstrating and clarifying musical issues. For more advanced levels, different sequencer software and for example Sibelius or Finale could be appropriate.

Planning of the computer aided part of instruction 3

The exercises for learning the scales, the chords and the inversions of the chords and the basic chord progressions of a key signature before going to the live songs and chord progressions of the same key signature can be done for example in Encore, Power Tracks Pro or Sibelius and Finale. In addition to musical notes, Encore and Power Tracks Pro also have good keyboards for outlining things visually.

Ways of clarifying instruction in the computer enriched teaching and learning environment (Teacher)

The presence of the teacher as a coach, helper and professional expert is crucial for learning to learn

To assist in making issues clearer, the instructor has at least:

- midi keyboard which is toggled to
- a computer and the (commercial) software for learning and doing music
- pedagogically and progressively organised musical software planned by the teacher
- an amplifier/speakers to get the sound out
- a document camera for music sheets, for writing etc.
- a data projector for showing things from computer

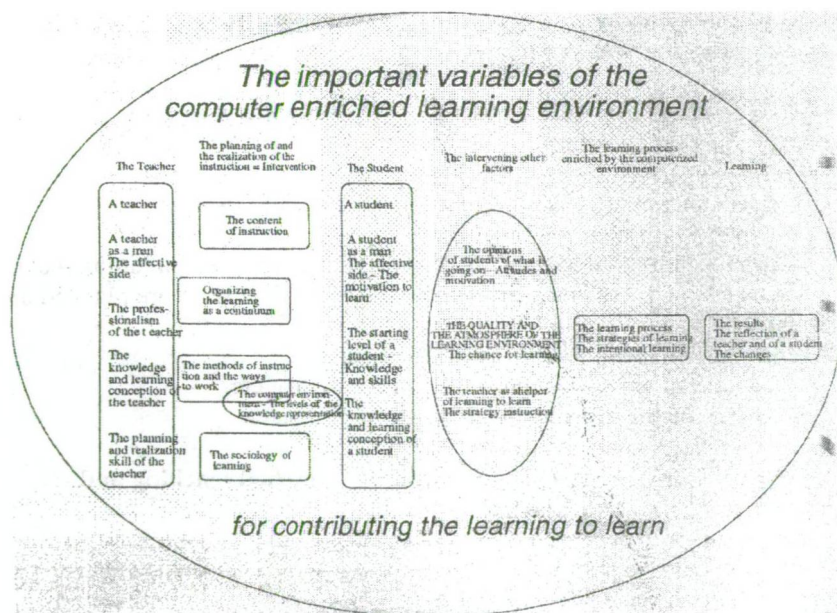
The ways helping learning in the computer enriched teaching and learning environment (Learner)

The traditional ways: playing from music sheets. This is always in a specific way and it is also a learning target.

A computer and software, midi keyboard toggled to a computer, speakers and earphones: this way the learner is able to practice with the help of software on his or her own. In addition to the (traditional) musical symbols the learner is able to listen, to see the music from different fretboards (piano, guitar and so on) and edit the music he is practicing in many ways (e.g., tempo).

Midi is very good for learning music at the first level of music study for its flexibility to allow for editing the music at hand. Also the connection of midi at the auditory level and the music notation and also the visible and sounding musical instruments, fretboards (which is like the keyboard of a piano), are great opportunities for learning. The function of audio is at the next, more professional level of learning or learning in a different way. In audio, the learner has mainly access to the voice for example of a CD only. In this environment both can be used depending on the function and level of music study.

A Figure:
The important variables of the computer enriched learning environment



A szerzőkről

Dr. habil Csehi Ágota PhD

zongoraművész, a nyitrai Konstantin Egyetem Pedagógiai Fakultásának (Szlovákia) főiskolai docense

Dr. Dombi Józsefné CSc

a neveléstudomány kandidátusa, az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszékének főiskolai tanára

Dr. Erős Istvánné dr.

az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszékének főiskolai docense

Illés Mária

zenetörténész, az SZTE ZK főiskolai adjunktusa

Kővári Réka

népzenekutató, egyházzenesész, az LFZE (DLA) hallgatója, az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztályának fiatal kutatója, Kodály Zoltán (Zenei alkotói) ösztöndíjas

Dr. Mgr.art. Judita Kučerova CSc

népzenekutató, zongoratanár, a Brno-i Masaryk Egyetem Pedagógiai Fakultás Zenei Tanszékének (Csehország) docense

Dr. Maczelka Noémi DLA

zongoraművész, az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszékének tanszékvezető főiskolai tanára

Marosvári Dorottya

a zürichi Hochschule für Musik und Theater (Svájc) hallgatója

Dr. Yngve Ness CSc

muzikológus, a Bergen-i Egyetem (Norvégia) tanára

Dr. Ordasi Péter DLA

karnagy, az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszékének főiskolai docense

Sándor János

kétszeres Jászai Mari-díjas rendező, Érdemes művész, a Szegedi Nemzeti Színház ny. főrendezője

Szabady Magdolna

SZTE JGYPK Gyakorló Általános és Alapfokú Művészeti Iskolájának tanára

Szabady Józsefné dr.

a neveléstudomány kandidátusa, az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszékének főiskolai tanára

Sziklavári Károly

az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszékének főiskolai tanársegéde, a Konsztantin Egyetem (Nyitra) PhD hallgatója

Varjasi Gyula

az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszékének főiskolai adjunktusa

Dr. Pekka Viljanen CSc

karnagy, a filozófia tudomány kandidátusa, a Turkui Egyetem Tanárképző Karának (Finnország) tanára

Mellékletek

A tanszék eddigi kiadványai

**A BAROKK KOR
INTERDISZCIPLINÁRIS MEGKÖZELÍTÉSE**

A BACH ÉVFORDULÓ JEGYÉBEN

Tanulmánykötet

Szeged
2001

Tartalom:

Kamp Salamon: Johann Sebastian Bach és a kereszt teológiája

Jancsovics Antal: Korálfeldolgozások J. S. Bach műveiben

Frank Oszkár: A Bach prelúdiumok formálásmódja

Dombi Józsefné: A Bach reneszánsz kezdete

Meszlényi László: A barokk zene történeti elődása

Maczelka Noémi: Bach kétszólamú invenciói a zongoratanár szemével

Réz Lóránt: J. S. Bach: G-moll fantázia BWV: 542 harmóniavilága

Szabó Tibor: A barokk kultúrfilozófiája

Fáyné dr. Dombi Alice: Comenius és a sárospataki könyvkiadás

Pukánszky Béla: Gyermekfelfogás a barokk korban

Gyémánt Csilla: Barokk életérzés, barokk dráma- és színházművészet

Rákai Zsuzsanna: Széljegyzetek J. S. Bach és a manière française kapcsolatához

Sziklavári Károly: Kelet-Közép-Európa dallamvilágának nyomai Johann Sebastian Bach-kantátákban

TANULMÁNYKÖTET

**AVASI BÉLA ÉS FRANK OSZKÁR
80. SZÜLETÉSNAPIJÁRA**

Szeged, 2002.

Tartalom:

Avasi Béla publikációi

Avasi Béla: Szűkített prím

Avasi Béla: A tonális válasz Bach „Das Wohltemperierte Klavier” c. műve fugáiban

Avasi Béla: A magyarországi tekerő hangkészlete Frank Oszkár főiskolai tanár szakmai életútja

Frank Oszkár: Debussy-prelűdök elemzése I–IV.

Frank Oszkár: Liszt szimfonikus művei

BARTÓK-VERDI

Tanulmánykötet

Szeged, 2002.

Tartalom:

Frank Oszkár: Bartók: Szvit op. 14.

Csehi Ágota: Bartók alkotómunkássága a mai Szlovákia területén

Maczelka Noémi: Bartók-Reschofsky: Zongoraiskola

Ordasi Péter: Kísérlet a párnás táncdal szövegének értelmezésére

Rákai Zsuzsanna: „Állj közénk és mondjuk, hála égnek! Még van lelke Árpád nemzetének.” Az „új magyar zene”, a közönség és a kritika a 20. század első évtizedeiben

Stachó László: A bartóki generáció után: Paradigmaváltás a népzene-kutatásban?

Altorjay Tamás: Az énekhangok kezelése G. Verdi művészetében

Sándor János: Verdi, az operaszínpad királya

Gyémánt Csilla: Hugo és Verdi – Giuseppe Verdi zenedramaturgiája

Dombi Józsefné: Verdi: Requiem

Dombi Alice: Franz Werfel: Verdi regénye a narratív tartalomelemzés tükrében

Szabó Tibor: Verdi szűkebb hazája: La Roncole di Busetto

ZENEI KONFERENCIÁK ELŐADÁSAI

Tanulmánykötet

Szeged, 2003

Tartalom:

Dombi Józsefné: Kodály látogatásai és műveinek előadása Szegeden a XX. sz. első felében

Erős Istvánné: Kodály-módszer, Kodály-konceptió, Kodály-filozófia

Dombi Józsefné: Schubert Zselízen

Frank Oszkár: A Schubert-dalok zenei kifejezőeszközeinek áttekintése

Sándor János: Schubert és a színpad világa

Sziklavári Károly: Schubert hungarizmusai

Maczelka Noémi: Brahms, a zongoraművész- és tanár

Csehi Ágota: Bartók zongoraművészetének és zongoraműveinek néhány interpretációs sajátosságáról

Judita Kučerová: Besonderheiten der Volkskultur und der Musikfolklore in der Tschechischen Republik

Wolfgang Zawichowski: Das musikalische Verhalten von Schülerinnen und Schülern

Pirkko Martti: Allusions in Music for Advertising

Pirkko Martti: New Challenges of Music Education

Jane Solose: Bach's Seven Solo Harpsichord Concerti

Kathleen Solose: Reconciling Tradition and Innovation: the Sonata Romantica Op. 53 no 1. of Nicolai Medtner

A ZENEI NYELV ÉS A TÁRSADALMI IGÉNY KÖLCÖNÖZÉSE

Tanulmánykötet

Szeged, 2005

ZENE- ÉS MŰVELŐDÉSTÖRTÉNET

Tanulmánykötet

Szeged, 2006

Tartalom:

Yngve Ness: Die Romantische Ästhetik in Wagners „Tristan“

Wolfgang Zawichowski: Die Anfänge der Tanzmusik in Wien im 19. Jahrhundert

Judita Kučerová: Die Folkloreninspirationen und musikalischen Schaffen für Kinderchöre in der Tschechischen Republik

Bård Dahle: The music educational system in Norway with emphasis on Volda University College and the music communications subject

Esther Nott: The educational system in New South Wales, Australia

Csehi Ágota: Az instruktivitás és a népzene szerepe a képességfejlesztésben

Sándor János: Aki a zenét színekben álmodta

Ordasi Péter: Kocsár Miklós vokális stílusának jellemző elemei

Maczelka Noémi: A szegedi iskolarendszerű zongoraoktatás történetének összefoglalása

Dombi Józsefné: Liszt szegedi vonatkozású hangversenyei és átiratai

Frank Oszkár: Liszt Petrarca-szonettjei

Varjasi Gyula: Heinrich Ignaz Frank von Biber (Jindřich Ignác František Biber) (1644. augusztus 12. – 1704. május 3.)

Rákai Zsuzsanna: Globalizáció és hagyomány – Az ideológia szimulációja

Tartalom:

Cecilia Franchini: La generazione dell'ottanta; uno sguardo a Casella e Malipiero

Dorotya Marosvári: Bewegliche Klavierstunde
Maczelka Noémi: Az informatikai és kommunikációs eszközök szerepe a zenei nevelésben

Rákai Zsuzsanna: Mozart: F-dúr vonósnégyes KV. 590

Horváth-Varga Mónika: Mozart itáliai utazásai

Sándor János: Az első magyar operák Szegeden

Laczi Júlia: Reflexiók a II. Országos Énekpedagógiai Konferenciára

Ordasi Péter: Csodafiú-szarvas. Kocsár Miklós műve néphagyomány és a huszadik századi líra keresztútján

Erős Istvánné: A mai művészet hármass univerzuma

Stachó László: Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország?

Dombi Józsefné: Liszt oroszországi hangversenyei

Sziklavári Károly: Vörösmarty és Liszt – Vörösmarty és a műzsika

Kovács Gábor: Tánc a farkas torkában. Az itáliai táncművelés Bethlen Gábor udvarában

Varjasi Gyula: Heinrich Ignaz Franz Biber Missa Salisburgensis és Missa Bruxellensis műveinek összehasonlítása

Szegedi Tudományegyetem
Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar
Ének-zene Tanszék

Meghívó

Bartók születésének 125., Mozart születésének 250. és Liszt születésének 195. évfordulójára alkalmából rendezett konferenciára és hangversenyre, melyet 2006. október 9-én (hétfőn) és 10-én (kedden)

rendezzünk a Tanszék Hattyas sor 10 sz. alatti épületének 821-es termében

A rendezvényt Szeged Város Kulturális Bizottsága támogatja.
Program:

Október 9. hétfő (Hattyas sor 10. 821.)
8 óra Konferencia
18 óra Hangverseny

Október 10. kedd (Hattyas sor 10. 821.)
10 óra Muzsikáló délelőtt Bartók műveiből

A konferencia programja:
(Hattyas sor 10. 1.c.821.)

8.00 A konferenciát megnyitja
Németh József

Liszt-díjas operanékes, Érdemes művész,
Szeged Város Kulturális Bizottságának tagja

Elnök: Dr. Maczelka Noémi tanszékvezető
főiskolai tanár

- 8.10 Dr. Erős Istvánné: Mozart-szerenádok,
a Gran partita
8.30 Sándor János: Mozart színpadra vitelének
problematikája
8.50 Illés Mária: Liszt: Krisztus – egy
„oratorio latino” a XIX. században
9.10 Dr. Judita Kucserova: Klavierwettbewerb
Amadeus in Brno

9.30 Szünet

Elnök: Szabady Józsefné dr. főiskolai tanár

- 10.00 Dr. Maczelka Noémi: Bartók Mozart-játéka
és instruktív Mozart-kiadványai
10.20 Dr. Csehi Ágota (Nyitra): Bartók
kapcsolatai Csehszlovákiában
10.40 Sziklavári Károly: Egy ifjúkori színtézis:
a Kossuth szimfóniai költemény
11.00 Dr. Dombi Józsefné: Mozart, Liszt, Bartók
hangversenytípusainak jellemzői
11.20 Szabady Magdolna: A mentálhigiéne
szerepe a zenetanításban

11.40 Szünet

A szünetben a tanszék új
kiadványát bemutatja

Dr. Maczelka Noémi tanszékvezető főiskolai tanár

Elnök: Dr. Dombi Józsefné főiskolai
tanár

12.00 Szabady Józsefné dr.: A magyar nyelvű
magánénekoktatás története nyolc
város adatai alapján

12.20 Yngve Ness:
The power of art

12.40 Kövári Réka: Zenetörténet és népzene –
egy XVIII. századi csiki ferences
kézirat dallamai a népzenei
gyűjtésekben

13.00 Kovács Gábor: A Kájoni kódex
táncdallamainak nyugat-európai
vonatkozása

13.20 Marosvári Dorottya(Zürich):
Bewegliche Klavierstunde

Szünet

Elnök: Laczi Jólia művésztanár

16.00 Varjai Gyula: Bartók Békés megyei
kapcsolatai. Az endrédi gyűjtési
népdalok.

16.20 Dr. Ordasi Péter: Bartóki stílusjegyek
Kocsár Miklós művészetében

16.40 Rákai Zsuzsanna: Bartók népzenei
forrásairól

18.00 Hangverseny
Mozart, Bartók, Liszt műveiből
(Hattyas sor 10. 821.)

Köszönetnyilvánítás

Ezúton mondok köszönetet Szeged Város Polgármesteri Hivatal Kulturális Kerete támogatásáért, Dr. Maczelka Noémi DLA tanszékvezető főiskolai tanárnak odaadó segítségéért és a kötet bevezető gondolataiért, Laczi Júlia művésztanárnak és Bereczkiné Gyovai Ágnes főiskolai tanársegédnek a lelkiismeretes lektori munkájáért, Lipták Margit tanszéki adminisztrátornak néhány tanulmány számítógépre vitelért, Dombi József Dánielnek a szövegszerkesztésben, Korpa Zoltánnak a nyomdai előkészítésben nyújtott nagy segítségéért, Bakai Beátának a kiadás adminisztrációs munkáiért, Nagy Jánosnak a nyomdai kiadásért.

Szeged, 2007. január 1.

Dombi Józsefné
főiskolai tanár

Tartalomjegyzék

<i>Erős Istvánné:</i> MOZART-SZERENÁDOK, A GRAN PARTITA (K. 361)	5
<i>Sándor János:</i> FÉSÜLETLEN GONDOLATOK MOZART KÉT OPERÁJA ÜRÜGYÉN	9
<i>Judita Kučerová:</i> AMADEUS – DER INTERNATIONALE WETTBEWERB FÜR JUNGE PIANISTEN BIS 11 JAHRE	14
<i>Illés Mária:</i> LISZT: CHRISTUS – EGY „ORATORIO LATINO” A XIX. SZÁZADBAN	18
<i>Maczelka Noémi:</i> BARTÓK MOZART-JÁTÉKA ÉS INSTRUKTÍV KIADVÁNYAI	27
<i>Csehi Ágota:</i> BARTÓK MŰVEINEK ÉS ELŐADÓMŰVÉSZETÉNEK FOGADTATÁSA SZLOVÁKIÁBAN ÉS CSEHORSZÁGBAN	31
<i>Sziklavári Károly:</i> EGY IFJÚKORI SZINTÉZIS: A KOSSUTH SZIMFÓNIAI KÖLTEMÉNY	43
<i>Dombi Józsefné:</i> MOZART, LISZT, BARTÓK HANGVERSENYTÍPUSAINAK JELLEMZŐI	53
<i>Szabady Magdolna:</i> SZUBJEKTÍV ÉLMÉNYEK A MENTÁLHIGIÉNÉ ÉS A ZENETANÍTÁS KAPCSOLATÁRÓL	62
<i>Szabady Józsefné:</i> A MAGYAR NYELVŰ MAGÁNÉNEKOKTATÁS TÖRTÉNETE NYOLC VÁROS ADATAI ALAPJÁN	68
<i>Yngve Ness:</i> THE POWER OF ART	73
<i>Kővári Réka:</i> ZENETÖRTÉNET ÉS NÉPZENE – EGY XVIII. SZÁZADI CSÍKI FERENCES KÉZIRAT DALLAMAI A NÉPZENEI GYŰJTÉSEKBEN	80
<i>Marosvári Dorottya:</i> MAURICE RAVEL: KLAVIERKONZERT IN G-DUR (ANALYSE DES ZWEITEN SATZES „ADAGIO”)	99
<i>Varjasi Gyula:</i> BARTÓK BÉLA BÉKÉS MEGYEI KAPCSOLATAI	117
<i>Ordasi Péter:</i> BARTÓK BÉLA STÍLUSÁNAK ELEMEI KOCSÁR MIKLÓS KÓRUSMŰVÉBEN (A TÚZCITERÁK [1973] CÍMŰ KÓRUSMŰVE ALAPJÁN)	125
<i>Pekka Viljanen:</i> A NEW TRADITION FOR PIANO INSTRUCTION IN CLASS TEACHER EDUCATION. A STUDY IN COMPUTER ENRICHED LEARNING ENVIRONMENTS	141
A szerzőkről	153
Mellékletek	155

